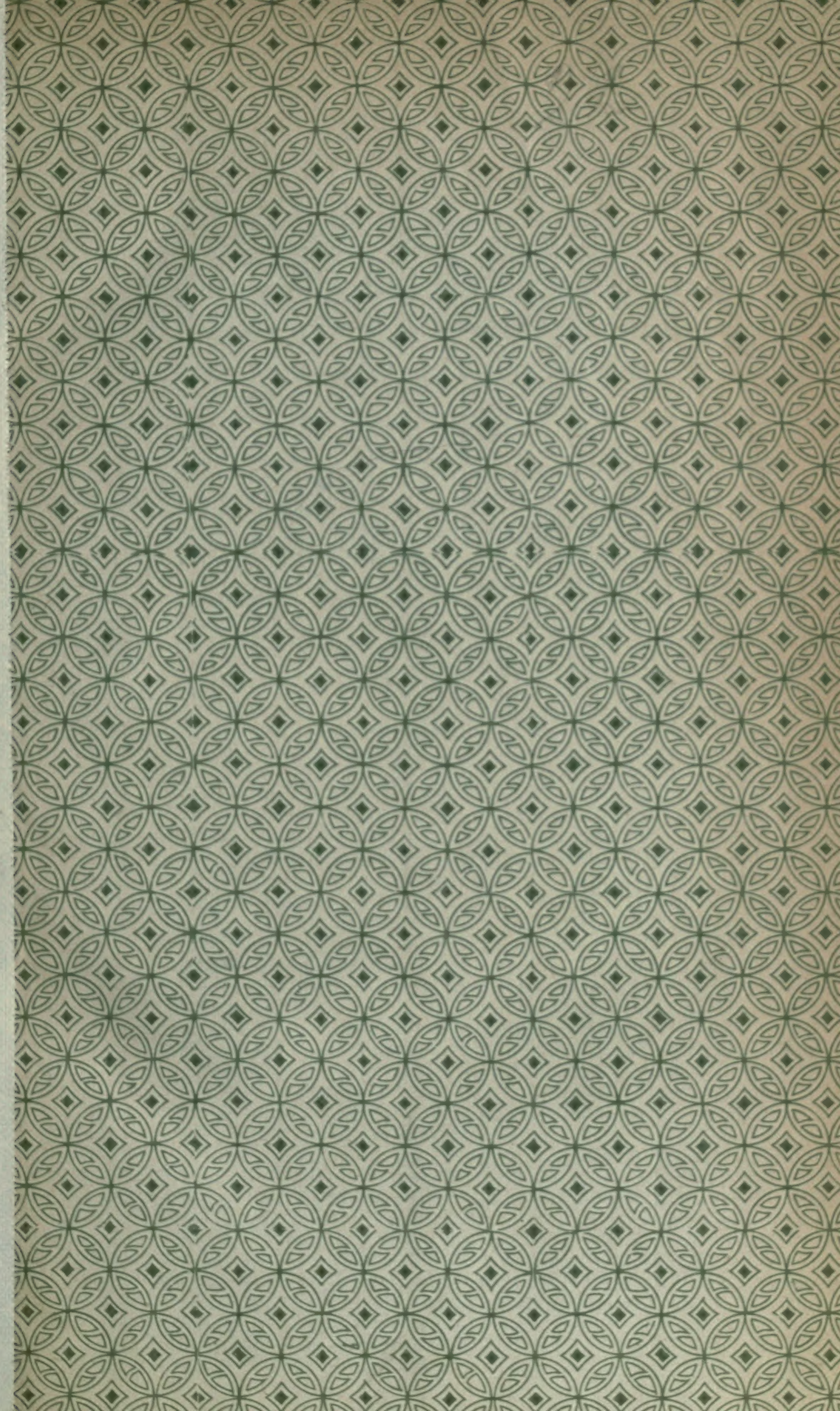

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 469 9



HISTOIRE

DE LA

LANGUE MUSICALE

ANTIQUITÉ — MOYEN AGE

*

HISTOIRE

DE LA

LANGUE MUSICALE

ANTIQUITÉ — MOYEN AGE

PAR

MAURICE EMMANUEL
Docteur ès lettres,
Professeur au Conservatoire national de musique.

*

I

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, (VIe)

1911

ERRATA

Page 31, lignes 19-20. *Lisez :* une OCTAVE : ut_1-ut_2.

— 93, ligne 9 de la note. *Lisez :* H. der Musikgeschichte I, 1].

— 102, fig. 122. A droite de la portée de droite *lisez :* Fondamentale MI.

— 116, fig. 135. Au-dessus de la portée supérieure, *ajoutez :* Mesures commençant par le POSÉ.

Ibidem. Au-dessus de la portée inférieure, *ajoutez :* Mesures commençant par le LEVÉ.

Page 148, ligne 2. *Au lieu de :* [– ᴗᴗ –] *lisez :* [– ᴗ ᴗ –].

— 181, ligne 19. *Au lieu de :* numéroter les modes, *lisez :* représenter les modes.

Page 183, ligne 8. Après le mot : infé- | rieure *ajoutez :* ou à la quarte supérieure.

Page 208, fig. 241. Entre les deux premiers signes à gauche : / et /\, enlevez une tache, de manière à lire / /\ \/ \.

Page 218, fig. 273. La portée du milieu est à retourner de droite à gauche.

Page 289, ligne 17. *Au lieu de :* tel est le Majeur intégral, *lisez :* tel est le Majeur nouveau.

Page 292, ligne 15. *Supprimez le mot* intégral.

— 308, fig. 369. *Lisez :* In seculum.

— 309, ligne 10 du texte. *Au lieu de :* attribuée dans le premier, *lisez :* attribuée dans le second.

Page 345, 4ᵉ ligne de la note 1. *Supprimez le mot* est *et lisez :* le demi-ton au milieu.

Page 350, ligne 5. *Lisez :* qui convient au ♯.

— 371, ligne 23. *Au lieu de :* les philosophes, *lisez :* les philologues.

— 372, fig. 455. *Au lieu de :* Diiamben csyopé, *lisez :* Diiambe syncopé.

— 389, ligne 10. *Au lieu de :* l'accord 24 résout, *lisez :* l'accord 24 propose.

Ibidem, ligne 12. *Lisez :* devrait se trouver pur.

Page 455, fig. 525. *Armez de clefs de fa 4ᵉ ligne la Basse et le Ténor ; de clefs de sol l'Alto et le Soprano.*

Page 456, lignes 23 et 24. *Au lieu de :* et à préparer ainsi, *lisez :* et que l'on prépare ainsi.

Page 487, ligne 6. *Supprimez* II *après* Hypodoristi.

— 563, ligne 30. *Lisez :* dès l'abord.

— 620, ligne 7. *Au lieu de :* degrés I, N, V, *lisez :* degrés I, IV, V.

— 655, colonne 1, ligne 30. Reportez le 5 au commencement de la ligne suivante et *lisez-y :* 564.

A

L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY

La mort soudaine de l'artiste dont le cœur et l'esprit furent si généreux et si hauts m'enlève la joie de lui offrir les volumes dont il avait accepté l'hommage. Du moins avait-il, il y a quelques mois, feuilleté le livre en manuscrit et encouragé mes efforts. Ennemi de la barre de mesure dont il dénonçait la tyrannie, et du « temps fort » auquel il ne croyait pas; ami des vieux Modes qu'un Mode nouveau a tyranniquement séquestrés; épris de la Muse populaire, la seule, disait-il, qui fût restée libre dans ses mélodies et dans ses rythmes; plein d'admiration pour l'Art Antique et d'enthousiasme pour le Plain Chant, à une époque où, presque sans guides, il s'aventurait dans l'Histoire de la Musique, passionnément cultivée depuis, — il se réjouissait de voir ses prévisions réalisées, ses vœux exaucés. La Rythmique s'élargit; les Modes réapparaissent; le Folklore est exploré; le Plain Chant est remis en honneur. Bourgault-Ducoudray ne paraissait point se douter de l'influence exercée par lui-même, qui dans son enseignement fut un audacieux, sur ces rénovations.

Il leva les scrupules que je pouvais avoir de risquer une synthèse historique encore prématurée et parut se réjouir que l'un de ses élèves tentât de coordonner les faits et de relier le passé au présent.

AVERTISSEMENT

Ce livre est un essai d'histoire dans lequel les artistes ni les ouvrages ne sont au premier plan, et où les époques successives, abstraitement individualisées, forment les divisions naturelles de l'exposé. En chacune d'elles, les Echelles, l'Harmonie, — le mot étant pris dans les divers sens qu'il comporte, — la Notation, la Rythmique et les Formes seront étudiées sommairement, réduites à leurs principes.

Il ne s'adresse point aux érudits, mais aux amis d'un art qui n'est plus aujourd'hui seulement le plaisir de l'oreille et qui prend, dans les préoccupations intellectuelles des Français, une place grandissante. L'auteur souhaiterait que les élèves des écoles musicales et les amateurs sérieux trouvassent ici la réponse aux questions que soulève pour tout le monde la pratique de l'art : tout le monde en effet joue des sonates, entend des symphonies, des drames lyriques. La musique des Anciens, dont de précieux restes ont été récemment mis au jour par l'École française d'Athènes, s'impose d'autant plus à l'attention que le Plain Chant, qui en dérive, est en voie de restauration et s'épure. Les chœurs de la Renaissance ressuscitent. Des éditions magnifiques des maîtres du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle rendent disponibles des ouvrages jusqu'ici en sommeil. Une activité merveilleuse règne dans la Musique et autour d'elle.

J'essaie de répondre au désir des amateurs, de plus en plus nombreux, qui souhaitent de coordonner leurs sensations auditives et d'ajouter au plaisir de leurs oreilles et de leur imagination des satisfactions intellectuelles capables de l'affiner. Je ne puis leur servir de guide que s'ils sont initiés aux éléments du solfège : lecture courante des clefs

de *sol* et de *fa* ; connaissance précise de la génération et de l'armure des tons ; de la modalité usuelle (Majeur et Mineur). C'est là un léger bagage, dont il faut être muni, pour aborder l'examen des problèmes généraux qui se posent. Il est impossible de dire ce qu'est la « langue musicale » sans recourir aux termes que son usage implique. En manière d'introduction, j'expose les principes empiriques de l'*Harmonie simultanée*, estimant que tout ce qui précède et tout ce qui suit l'époque dite classique, de Bach à Wagner, s'éclaire par ces principes mêmes.

C'est en effet sur les étapes de l'Harmonie que je fonde les divisions de cet ouvrage : on verra quels sens il importe d'attribuer à ce mot. Une histoire du langage sonore ne peut être tentée que si l'on fait état principalement des intervalles mélodiques et harmoniques, qui sont les essentiels éléments du discours musical. La genèse et les transformations des Echelles et des Accords fournissent des repères sûrs, les plus clairs que l'on puisse fixer ; et c'est là le domaine de l'Harmonie, qui, simplement *mélodique* et *successive* chez les Anciens, est devenue chez les Modernes la science de l'agencement des sons *simultanés*.

Les limites que j'assigne à chacune des périodes historiques sont nécessairement arbitraires : il est indispensable, dans un exposé chronologique, de distinguer les époques : même si cela contrevient, par l'apparente précision des dates, au chevauchement des styles.

Je reconnais que c'est une grande illusion, bien que ce soit un obligatoire raccourci, de formuler pour chaque période prise en bloc un ensemble de notions globales, alors que les faits se sont déroulés en étapes successives, sans être assujettis le moins du monde à la simultanéité que cet exposé en apparence implique. Le lecteur sait ce qu'il attend de ce livre, de quelle manière il doit en interpréter les descriptions : elles sont pour chaque temps des « moyennes », obtenues par une réduction factice, mais nécessaire, à l'unité.

Je distingue six périodes :

Art Antique :

ANTIQUITÉ [VIIe siècle avant Jésus-Christ à Ve siècle après].

Moyen Age I [v^e à xiie siècle].
Moyen Age II : Transition [xiiie, xive, xve siècles].

Art Moderne :
Renaissance [xvie siècle].
Époque moderne [1600-1860].
Époque contemporaine.

Il faut justifier en quelques lignes cette division du temps.

I. L'Antiquité pratique une échelle mineure, dont on peut dire qu'elle est le *Mineur absolu*, très différent de notre mineur bâtard. Ce mineur antique [Mode de mi ou Doristi] tolère autour de lui des modes suffragants, dont il est le maître incontesté. Par sa constitution même, il exclut la polyphonie, ou du moins la réduit à un état rudimentaire.

II. Le Moyen Age I se rattache directement à l'Antiquité dont il prolonge, en la simplifiant, l'activité musicale. Il est encore régi par le mode mineur. Mais il a une grandissante sympathie pour les échelles qui tendent au mode majeur. Celui-ci éclôt, assez timidement toutefois ; mais la grossière polyphonie, qui tente de s'organiser à la même époque, l'aide à dégager ses formules harmoniques.

III. La Transition [Moyen Age II] est occupée tout entière par le développement de ce nouveau venu, le mode majeur, et par la formation lente d'une polyphonie qui s'achemine vers l'Art Moderne. Les traces de l'Art Antique restent nombreuses.

IV. La Renaissance fonde l'Art Moderne en parachevant la Tonalité et le porte à une plénitude qui s'exprime par le chœur vocal. L'Accord Parfait ou de III sons, devient alors et ne cessera plus d'être le fondement du langage.

V. L'Époque moderne inaugure l'harmonie systématisée, qui était latente on adventice dans les œuvres musicales des âges antérieurs. Elle crée la théorie en grande partie artificielle des Accords. Elle accueille les accords dissonants de IV et de V sons [accords de Septième et de Neuvième]. La volonté des maîtres, J.-S. Bach en tête, crée le Classicisme, qui prononce l'exclusion des vieux modes, fait de la Tonalité le pivot exclusif du langage et des formes, et s'inféode au *Majeur absolu*. Celui-ci, moins tolérant que la Doristi

antique, asservit le mineur et lui impose les cadences caractéristiques du régime majeur. Dans les formules conclusives en effet, majeures ou mineures, de la musique moderne, la note sensible intervient, subissant l'attraction de la tonique, attraction qui s'exerce dans le sens de l'aigu.

VI. L'Époque contemporaine, à laquelle Tristan peut servir d'ouverture, tend sinon à transformer en accords consonants les accords de IV et de V sons, du moins à les traiter comme tels, en ce sens qu'elle leur concède le droit de ne point « résoudre » leurs éléments dissonants, de traiter ceux-ci presque comme des consonances, et de leur attribuer une stabilité qui leur était jusqu'ici refusée. Elle se montre accueillante aux accords de VI sons, voire de VII [Accords de Onzième, de Treizième], qui affaiblissent par leurs empâtements les « cadences » tonales. De là destruction progressive de la classique Tonalité ; atteintes graves portées au monarque Ut Majeur, tyran du régime tonal ; réapparition possible des vieux Modes, chamarrés des couleurs que le chromatisme permet d'y appliquer. De sorte que par un résultat imprévu de la polyphonie toujours grandissante, un retour est près de se produire à des échelles que la Tonalité avait abolies et qui relèvent plus de l'art homophone que de l'art polyphone. Notre époque est donc une nouvelle transition dont il est difficile et dont il serait imprudent de prévoir les destinées.

Ces six périodes peuvent logiquement se grouper trois à trois. Les trois premières s'organisent autour de l'Art Antique. Les trois dernières embrassent l'Art Moderne. Il suffit de considérer en ces deux groupes l'état des Échelles principales, de l'Harmonie, du Rythme, même de la Notation, pour opposer l'un à l'autre. En dépit des principes qui se perpétuent, des emboîtements qui effacent les limites, ces deux groupes de périodes forment antithèses :

L'Art Antique est le règne de mi, dont la formule représentative est l'échelle descendante mineure :

Fig. 1. 

l'Art Moderne est le règne d'UT, dont l'échelle est ascendante et majeure :

Fig. 2.



L'Art Antique vit des Consonances Parfaites [Quinte, Quarte, Octave] qui sont non seulement les uniques génératrices de son échelle centrale, mais les éléments à peu près exclusifs de la polyphonie, jusqu'au xe siècle de notre ère. L'Art Antique est Monodie. Il n'a superposé que deux lignes mélodiques distinctes, au *maximum* ;

L'Art Moderne est Polyphonie. Il n'admet plus guère que comme une ébauche ou une affectation d'archaïsme la superposition de deux lignes mélodiques seulement. Il exige des ensembles de parties vocales ou instrumentales qu'ils s'édifient sur trois parties ou voix, au *minimum*. Aussi se montre-t-il accueillant aux Consonances Imparfaites : il a un faible pour les tierces, qu'il insère dans les quintes, produisant ainsi les Accords de III sons, fondements de l'harmonie moderne.

L'Art Antique tire toute sa rythmique des « durées » syllabiques du langage verbal. Ceux-ci deviennent, par une transposition des plus simples, — puisque toute musique anciennement était chantée, — les facteurs primordiaux de figurations rythmiques types, peu nombreuses. Un « temps premier », qui correspond à la syllabe chantée la plus brève et peut se représenter à peu près par la croche d'un *moderato*, engendre par multiplication [1] des rythmes extrêmement variés et mobiles ayant pour éléments 2, 3, 4, 5 et 6 ;

L'Art Moderne, au rebours, crée ses figurations rythmiques par la division et la subdivision d'une longue valeur qui est la Ronde, celle-ci n'admettant guère d'autres diviseurs que 2 et 3, de sorte que la *binarité* et la *ternarité* sont aujourd'hui encore les seules ressources, ou à peu près. Tandis que l'Art Antique se plaît à combiner entre eux les éléments premiers du rythme, à les grossir, à les interchanger, à les « moduler », l'Art Moderne se satisfait de séries uniformes.

[1] Cette multiplication se fait par 2, 3, 4, 5 et 6 : — 4 et 6 étant considérés comme des *facteurs premiers*.

Il a pu subir, sans protester, la tyrannie de la barre de mesure et accepter l'assistance du métronome, dont l'absurde truchement, périodique, isochrone, eût été inutilisable chez les Anciens. — Ces deux Rythmiques, antique et moderne, riche et pauvre, sont respectivement liées à deux espèces de langage. La première se développe en un temps [Antiquité] où l'accent verbal, tout mélodique, n'était point « appuyé » ; où la série des syllabes se déroulait souple et sans contrainte, jalonnée au gré du rythmicien. La seconde correspond aux formes « percutées » des langues modernes, où l'intensité des accents toniques, principaux et secondaires, crée par l'explosion de la voyelle maîtresse et de ses acolytes, des cloisonnements syllabiques binaires et ternaires, qui déterminent, même dans la musique instrumentale, et par une extension abusive de leur influence, des divisions par 2 et par 3, sans plus.

L'Art Antique a créé une écriture musicale idéographique : chaque signe représente un son de hauteur fixe ; à chacun des degrés de l'échelle est consacrée une figuration spéciale De sorte qu'il faut au praticien, pour lire les sons, une vaste et sûre mémoire ;

L'Art Moderne recourt à l'écriture diastématique, qui met en jeu de simples distances entre des signes tous pareils. La mémoire n'intervient plus ; l'œil mesure aisément les intervalles sonores et la polyphonie la plus complexe s'enregistre sur une « partition » relativement simple.

Ces antithèses, il est vrai, ne se retrouvent point dans les Formes Musicales. Il semble que les musiciens aient dû subir, à toutes les époques, des procédés de construction réclamés par l'espace sonore. Le besoin des pendants, des symétries — et aussi, dans certains cas, des motifs successifs sans retours, — a été perpétuel et a engendré des architectures analogues, encore que différenciées par la nature et l'agencement des matériaux. On peut affirmer aussi, — ce livre en fournira la preuve, — que si l'Art Antique et l'Art Moderne, divergent en la plupart de leurs tendances, c'est par degrés insensibles qu'on passe de l'un à l'autre. Il y a plus : une intime continuité les unit. « L'échelle musicale est conso-

nance », a dit Platon, qui semble avoir fixé *ne varietur* l'un des principes de la langue des sons. Sa définition demeure essentielle ; et le chromatisme le plus modulant qui puisse de nos jours envelopper la consonance et la masquer, n'amoindrit point le rôle qu'elle joue dans la constitution de ce langage. L'Art Moderne vient de loin. Par contre l'Art Antique a poussé, jusque dans l'Art Moderne, de persistantes et vigoureuses ramures. Et voici que, peut-être, quelques-unes de ses souches, enfouies sous les apports modernes, mais pleines de sève encore, vont produire de nouveaux rejetons. Sans se livrer à des conjectures et à s'en tenir au présent, on pourrait montrer qu'il y a entre un drame d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide et certaines œuvres lyriques de l'art contemporain, des relations étroites. Un exemple fera voir que le souci des constructions, l'amour des symétries, le jalonnement par des motifs directeurs se retrouve pareil dans les Choéphores et dans Tristan ; encore que les moyens de la réalisation diffèrent.

Le Kommos thrénodique des Choéphores, — lamentation alternée des acteurs et du personnage collectif constitué par le chœur, — peut passer pour le type achevé de ces nobles architectures, poétiques et musicales, où excellait Eschyle. Oreste a reçu de l'oracle l'ordre d'apaiser par la vengeance les mânes paternels. Il arrive à Argos, devant le palais des Atrides. Sur le tombeau d'Agamemnon, il dépose en offrande une boucle de ses cheveux. Électre, qui vient, assistée des captives troyennes (les Choéphores), à la tombe du roi assassiné, offrir des libations expiatoires, retrouve le frère qu'elle attendit longtemps en vain. Un dialogue s'engage auquel tous prennent part : Oreste, Électre, le chœur des Choéphores et, par instants, le chef seul de ce chœur, le Coryphée. Masqueray[1] a montré quel équilibre régit cet ensemble et comment la répétition y devient moyen expressif. Les mêmes lettres exprimeront ci-dessous les réitérations mélodiques et rythmiques : dans les strophes marquées A et A, B et B, α et α, etc., les mots seuls diffèrent : le revêtement musical est identique, comme dans les couplets successifs de nos Airs. Mais la répétition se complique d'entrelacements,

[1] *Formes lyriques de la tragédie grecque*, p. 187 et suivantes.

combinés de telle sorte que la symétrie des pensées ou des sentiments s'assortisse aux pendants musicaux. C'est là une manière habituelle à Eschyle et qui, chez lui, constitue moins une recherche que la manière propre de son génie lyrique. Arrangements, balancements, qui ne contreviennent point au développement normal de l'action ni même n'en ralentissent le cours : le poète-musicien a prévu et réalisé l'accord des deux langages, — langage des mots, langage des sons, en une parfaite union. Ces pendants se règlent comme d'eux-mêmes. Ils sont pour Eschyle ce que les entrées et les réitérations de la fugue seront pour Jean Sébastien : un mode de la pensée.

Les répliques ci-dessous ne sont que l'abrégé d'un texte plus ample, dont elles indiquent le sens ; elles sont réduites à ce qu'il faut pour que le parallélisme et les contrastes des strophes se dégagent.

α. — LE CORYPHÉE

Zeus fasse triompher la loi de justice! Que le meurtre venge le meurtre!

I

A. — ORESTE

Mon Père, seconde-moi! Les seuls honneurs des Atrides, protecteurs de cette maison, sont les gémissements du deuil.

B. — LE CHŒUR

Enfant, la morsure du feu n'abolit point le sentiment chez les morts. La victime gémit. Le meurtrier se découvre.

A. — ÉLECTRE

Mon Père, écoute la voix de tes enfants. Ta sépulture est leur asile. Leur reste-t-il une joie? Leur infortune n'est-elle pas invincible?

α. — LE CORYPHÉE

Des chants plus doux peuvent s'élever : après l'hymne funèbre le péan glorieux peut ramener l'ami au palais.

C. — ORESTE

Mon Père, que n'as-tu péri sous Ilion, léguant la gloire à ce palais! Tu posséderais sur la rive d'outremer un tombeau spacieux.

B. — LE CHŒUR

Grand jusque dans l'Hadès, tu y serais un auguste prince. Car tu fus roi parmi les hommes et ils révéraient ton sceptre.

C. — ÉLECTRE

Mon Père, ce n'est point sous les murs d'Ilion que tu as succombé. Tu n'es pas enseveli aux bords du Scamandre.

2. — LE CORYPHÉE

Nos défenseurs sont chez les Ombres. Des mains souillées détiennent le pouvoir. Pensées odieuses pour les enfants de la victime.

D. — ÉLECTRE

Oui ce trait me perce le cœur. Zeus! Zeus! c'est toi qui suscites la vengeance.

E. — LE CHŒUR

Que vienne le jour où je chanterai l'hymne de mort sur un homme, sur une femme expirants!...

D. — ORESTE

Quand Zeus frappera-t-il? Grand Dieu, abats ces têtes superbes! Entendez-moi, déesses qui vengez les morts!

2. — LE CORYPHÉE

Le sang appelle le sang. Le meurtre crie. Erinnys accourt.

F. — ÉLECTRE

Où êtes-vous, puissances souveraines des morts. Voyez ce qui subsiste de la race d'Atrée! Où tourner nos pas, ô Zeus?

E. — LE CHŒUR

Ta prière fait tressaillir mon cœur... Mais mon courage renaît; la valeur de ton frère me rend l'espoir.

F. — ORESTE

Comment prier les dieux? Il est des peines sans allègement. C'est la rage d'un loup devorant, le courroux que ma mère a mis dans mon cœur.

II

G. — ÉLECTRE

Ai-je pu frapper ma poitrine, meurtrir de coups mon corps et ma tête, en mon deuil?

H. — ORESTE

Mère, d'une audace prête à tout, tu as enseveli le Roi comme un ennemi. Les citoyens ne lui firent point cortège. L'époux n'a point eu de plainte funèbre.

H. — ORESTE

Quelles hontes! mon bras fera payer le prix de tels forfaits... Que je la tue et je pourrai mourir!

G. — ÉLECTRE

Apprends tout : elle l'a mutilé. C'est mutilé qu'elle l'a enseveli... Tu sais tout le sort de notre Père.

III[1]

I et I

ORESTRE. ELECTRE. LE CHŒUR

Telle fut sa destinée!... Je ne réponds que par mes pleurs... Que la haine dicte la vengeance!...

J et J

LES MÊMES, à l'unisson :

Assiste-nous! Parais! Sois avec nous contre tes ennemis!

[1] La division du texte entre les divers personnages est ici difficile.

Force contre force! Que triomphe la justice!... Leur mutuelle fureur anéantit les Atrides. Voilà que s'élève l'hymne des Furies!

α. — LE CORYPHÉE

Dieux infernaux, entendez nos supplications. Assistez ces enfants! Donnez-leur la victoire!

Ces trois parties, musicalement distinctes, encadrées par un prélude et un postlude du Coryphée, sans doute apparentés aux trois récitations α du même personnage disséminées entre les strophes, marquent une gradation constante : la soif de vengeance s'exaspère. Il semble que les acteurs se fortifient mutuellement contre l'horreur du sang qui va être versé. La première partie (I), construction compliquée dont le schème ci-dessous révèle l'équilibre :

Fig. 3. 

a ses triades strophiques jalonnées au moyen de « mélodrames » [α] intercalaires. Le Coryphée, auquel sont attribuées ces récitations, déclame les vers anapestiques habituels (136, 11*) sur un accompagnement instrumental, réduit à un ou deux instruments à vent, — les soi-disant flûtes antiques, qui sont des clarinettes ou des hautbois. De sorte que les parties lyriques, chantées par les acteurs sur la scène ou par le chœur dans l'orchestre, se trouvent dissociées trois à trois dans leurs enchevêtrements par un mode de diction où la parole n'est que « parlée », — en mesure, il est vrai. L'instrument accompagnateur est chargé, à lui seul, du commentaire musical. Toute cette première partie exalte la douleur et la haine. Les strophes A—A, C—C, D—D, F—F, chantées par Oreste et Électre, traduisent des pensées dont le parallélisme est évident. Les chœurs B—B, E—E, sont moins apparentés par le sens, mais ils se font pendant comme centres de triades strophiques.

La seconde partie [II] met, si l'on peut dire, une surenchère à la douleur : Électre révèle à son frère la mutilation

du cadavre. A partir d'ici, la récitation mélodramatique s'efface devant le chant, comme si la langue parlée ne pouvait décrire de tels forfaits ; les enchevêtrements strophiques eux-mêmes sont abandonnés. Le dispositif :

Fig. 4. G H H G

est une « palinodie » compliquée, une réitération à rebours.

La troisième partie (III) plus simplifiée encore,

Fig. 5. I I J J

puisque la répétition est jugée un moyen suffisant d'équilibre, « est, dit Masqueray, une sorte de dialogue lyrique entre la scène et l'orchestre [I—I], puis, à ce qu'il semble, un chant à l'unisson des deux acteurs et des douze choreutes [J—J]. Les sentiments des personnages se fondent, avant l'effort suprême, en des invocations désespérées aux mânes d'Agamemnon. Telle est la violence de leur prière que leurs nerfs faiblissent un instant, et qu'ils la terminent dans un sanglot. »

Il est probable que les cinq récitations « mélodramatiques » du Coryphée étaient soutenues par un même motif mélodique, confié à l'instrument accompagnateur ; Masqueray observe que « cet artiste répétait sans se lasser la pensée dominante du Kommos ». C'est à peine une hypothèse de conclure qu'il appuyait ses paroles sur un seul thème instrumental, chargé de fixer l'attention de l'auditeur et de mettre en relief la pensée maîtresse de la scène.

Comment ne point songer ici à l'instrument du pâtre, dans Tristan, à l'enguirlandement de son thème autour des personnages ? Dans une langue autre et par le ministère de symétries moins apparentes, Wagner semble avoir recueilli « l'Air » thrénodique, appliqué dans la précédente scène à la déclamation du coryphée. Il semble que nous puissions en Tristan goûter comme un écho de l'art antique. Observez même que le cor du pâtre, la première fois qu'il intervient, s'isole sous la forme monodique propre à la musique des Anciens. Sa voix rude s'élève à nu, pour

ajouter à la scène d'agonie l'angoisse de ses indécises périodes. A y regarder de près, toute la scène est dominée par cet air du pâtre, mélodie abstraite, pour ainsi dire, extérieure à l'action et qui est chargée d'en rehausser le cours. Par cinq fois aussi, — à ne compter que les réitérations principales, — et sous des revêtements variés, cette mélodie nous ébranle, nous tenaille. Eschyle et Wagner se rejoignent.

De même trouverait-on dans Euripide le prototype de ces ouvrages de très libre lyrisme où l'art récent s'est parfois engagé, et qui fuient les symétries avec autant de soin que d'autres les appellent. La langue mise à part, qui a changé, et à ne considérer que l'ordonnance générale, de telles œuvres sont des recommencements. Simples rencontres et non imitations. Rencontres nécessaires, parce que l'art ne dispose pas de types innombrables : les artistes ne font que marquer d'une empreinte personnelle la matière déjà pétrie par leurs devanciers. A travers le temps et l'espace, ils se rapprochent, et il se peut faire que les derniers venus ignorent leurs aînés. Ils appliquent à des sujets non pareils des manières semblables. Nos cathédrales de France, du XIIIe siècle, ne ressemblent guère au Parthénon. Maintes statues qui les ornent sont dignes de l'art grec ; et, abstraction faite du nouvel idéal religieux qu'elles expriment, elles pourraient sans disparate figurer aux frontons des temples de la Grèce : c'est le même style ; c'est quelquefois la même draperie.

En essayant d'exposer les variations de la langue musicale, qui n'excluent point la permanence de ses principes, et en cherchant, à travers les périodes successives, quelles analogies peuvent être relevées entre des œuvres séparées les unes des autres par de longs siècles, je ne me suis pas moins attaché aux relations qu'aux différences. De là nécessité de réduire le plus possible le nombre des types et d'élargir, autant que faire se pouvait, les définitions. Dans les ouvrages spéciaux qui de nos jours surgissent, les étapes de chaque genre sont exposées en analyses techniques. J'ai brûlé ces étapes, de parti pris, en m'efforçant

de faire saillir seulement, quitte à généraliser avec excès, les pièces essentielles de la charpente musicale. La Fugue, la Suite, la Variation, la Sonate-Symphonie, ont été présentées ici en raccourci. Le lecteur pourra rectifier dans le détail, si ce livre, comme je le souhaite, lui donne le désir d'y entrer, les déformations nécessaires de la perspective. Il complétera, par les Traités de Riemann, Gédalge et d'Indy, les descriptions simplifiées que je lui offre.

J'emploie, tout le long de cet ouvrage, le mot Tonalité dans un sens net et restreint, celui-là même qu'il a pris dans le cerveau des modernes praticiens de la musique. Ils ne connaissent qu'un Mode ; du moins n'y a-t-il pour eux qu'un mode essentiel, et le mot « Tonalité » en exprime le *substratum* harmonique[1]. J'inféode comme eux la Tonalité au régime d'*Ut majeur*, le mode absolu, de l'Art Moderne. Je dirais presque que la Tonalité est le mode d'*Ut majeur*, tel que la Résonance l'a façonné. La Tonalité est en effet un ensemble de phénomènes mélodiques et harmoniques organisés autour de la tonique, empiriquement, par l'art classique ; phénomènes qui donnent naissance, en même temps qu'à la formule mélodique *ut ré mi fa sol la si ut*, aux relations des Tons Voisins. De la Tonalité ainsi entendue, les musiciens de l'époque classique ont déduit, avec une logique rigoureuse, en ce qui concerne le mode majeur, l'ordonnance de toutes les substructions sonores. La Tonalité est la devise de cet art. Elle subit en ce moment de rudes assauts. L'extension des parentés harmoniques entre les tons, l'affaiblissement progressif, continu, de la Sensible abolissent les cadres de l'ancien régime : il faudra trouver une autre étiquette à celui qui se prépare, où la Modalité, c'est-à-dire l'emploi des divers modes — il peut y en avoir un grand nombre — paraît devoir renaître.

Je m'excuse d'avoir décrit avec une apparente prolixité le phénomène de la Résonance et d'avoir insisté quelque peu sur l'Acoustique des Pythagoriciens. Mais la gamme

[1] Il va de soi que je n'userai pas du « barbarisme » par lequel on substitue trop souvent le mot *tonalité* au mot *ton*, lorsqu'on dit par exemple « tonalité de ré majeur » au lieu de « ton de ré majeur », etc... Cf. p. 342.

des physiciens, — la nôtre, — s'est opposée à celle de Pythagore, et la querelle, toujours pendante, est inépuisable. Il est nécessaire de connaître au moins en quels termes elle se pose ; et le lecteur ne me reprochera plus d'en avoir dit trop long s'il ouvre un traité de Physique ou une histoire de la musique chez les Anciens : il s'apercevra que je lui ai épargné à peu près tout effort, que j'ai été bref, et que j'ai tenté d'être clair. Aussi le supplié-je de ne point se rebuter et de subir quelques pages de discussions abstraites, dans la persuasion que ces problèmes sont essentiels et que l'oreille ne peut s'orienter sûrement si l'esprit ne les aborde pas.

J'ai emprunté à Hugo Riemann, — qui intervient, par son immense activité, dans toutes les parties de la science musicale, — le système de notation alphabétique qui consiste à représenter les thèmes essentiels d'un ouvrage par les premières lettres de l'alphabet. La lecture des schèmes ainsi contruits exige évidemment que le lecteur ait sous les yeux les textes musicaux qui subissent cet aride examen et qui sont en toutes les bibliothèques. Qu'on me pardonne ces dissections, d'ailleurs sommaires, et que rien ne peut remplacer [Cf. *Dictionnaire* de Riemann, au mot *Formes*].

Disciple de dom Pothier, en tout ce qui concerne l'exécution des plains chants prosaïques, j'ai eu l'occasion de reconnaître, par la pratique vocale liturgique, toute l'efficace de sa manière, et je m'y tiens. Pour les pièces médiévales, écrites en « versification rythmique », latines ou romanes, j'ai exposé la belle et neuve interprétation de Beck ; et si je n'engage point les maîtres de chapelle à adopter dès maintenant, par exemple, la transcription ternaire du *Dies iræ* qu'ils trouveront en ce livre et qui est empruntée à Beck, je les engage à surveiller les progrès de ces études. Ils doivent s'apprêter à faire le départ entre les mélopées médiévales adaptées à la prose et celles qui ont des vers pour supports. Il est logique que les unes et les autres aient eu des allures divergentes et qu'elles appellent des interprétations appropriées. Si l'application des « modes rythmiques » aux chants versifiés de l'Office doit enlever quelques

pages aux recueils constitués par le savant bénédictin, elle ne porte à son système de lecture et d'exécution aucune atteinte, partout où le revêtement musical s'applique à la seule prose.

Pontigny, août 1910.

Un index descriptif et analytique a été dressé à la fin du second volume. Il permettra au lecteur de retrouver la définition de chaque terme technique et aussi, de reconstituer, dans leur ensemble, les développements principaux dont chaque mot est l'objet au cours de l'ouvrage.

I

L'HARMONIE SIMULTANÉE

A L'ÉPOQUE CLASSIQUE

I

LA RÉSONANCE

La langue musicale est, dans ses fondements, fournie par la nature : il semblerait qu'elle dût être universelle et parlée de la même manière par tous les peuples. S'il n'en est rien, cela tient à ce que ses éléments naturels sont, suivant les époques et les pays, plus ou moins complètement connus et employés ; d'autre part, à ce que leur coordination varie. De sorte que le langage sonore, issu de phénomènes constants, éprouve des fluctuations perpétuelles, dont il est certain que l'ère ne sera jamais close : les échelles mélodiques et les formules harmoniques se comportent comme si elles étaient des organismes vivants. Il y a la « vie des sons » comme il y a la « vie des mots », en ce sens que l'on assiste à l'éclosion, au développement et à la transformation des uns aussi bien que des autres. L'objet de ce livre est l'histoire de cette genèse progressive.

Le régime musical moderne, est l'aboutissement provisoire des systèmes antérieurs ; il doit donc servir d'étalon pour les comparer. Il y a lieu d'établir ici brièvement, mais avec solidité, les principes de la musique occidentale, qui, polyphone par essence, est soumise aux lois mi-partie naturelles, mi-partie conventionnelles de l'harmonie.

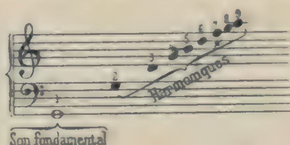
L'Harmonie est la science de l'Accord et de ses fonctions.

L'Accord est un agrégat de III sons, suggéré par la nature dans le phénomène de la Résonance[1], qui peut se décrire comme il suit.

Le son isolé n'existe pas. Tout mouvement vibratoire sonore s'accompagne de mouvements vibratoires secondaires, dits « harmoniques » du mouvement principal. Celui-ci est le « son fondamental », autour duquel gravitent ses satellites assidus. La théorie indique qu'ils sont en nombre illimité. Pratiquement, leur production [tuyaux, instruments dits « naturels », etc.] ou leur perception [lorsqu'on fait vibrer une corde grave de violoncelle, de piano ou de harpe, — lorsque l'on frappe sur une cloche, etc.], ont des limites assez étroites. On verra que le développement de l'art musical semble être lié à leur recul progressif.

Si l'on fait vibrer au piano, — ou mieux au violoncelle — le sol_1[2], pris comme son principal ou fondamental, on entend avec netteté résonner les harmoniques 2, 3, 4, 5. La perception de ceux qui se produisent plus haut [*ré*, *fa*,

Fig. 6.



sol, *la*...] est réservée à des oreilles ultra sensibles[3].

[1] On renoncera dans ce livre à certaines divagations, absurdes, de l'orthographe et l'on écrira, en unifiant : *résonance*, *consonance*, *dissonance*.

[2] Le choix de ce son est entraîné ici par la place qu'occupe sur l'échelle vulgaire l'Accord Général défini plus loin : *Sol-si-ré-fa*-la*. Pour que ni ♯ ni ♭ n'y apparaissent, il faut de toute nécessité l'installer sur le *sol*, cinquième degré de la gamme-type. Quant au choix de l'octave grave ut_1-ut_2 [d'où sol_1] il est appelé par les facilités qu'il donne à l'expérience.

[3] Gustave Lyon, par de saisissantes démonstrations et d'ingénieuses discussions, réussit à établir que les *harmoniques perçus* et les *harmoniques exacts* diffèrent ; que par conséquent et par exemple l'harmonique 2, entendu

On peut dire que, en moyenne, le phénomène de la Résonance est *auditivement* limité aux sons 1, 2, 3, 4, 5.

En supprimant les doublures à l'octave et à la double octave [harmoniques 2 et 4], il ne subsiste de ces cinq premiers termes de la série que les sons 1, 3 et 5 ; lesquels, rapprochés le plus possible du son de la base, constituent l' « **Accord Parfait** » :

Fig. 7. 

Ainsi la nature *conseille*, en fournissant à l'oreille des données positives parmi lesquelles elle fait un choix, l'accord figuré ci-dessus, qui est, comme on le verra bientôt, caractérisé pas sa tierce : celle-ci est majeure. Les données de l'expérience, réduites à la perception des harmoniques aisément discernables, permettent de dire que les phénomènes musicaux spontanés sont « majeurs ».

Cela semble contrevenir à un fait réputé général : les peuples anciens, les races peu cultivées chanteraient en « mineur » et l'accord essentiel que leurs échelles permettent de construire serait « mineur » ; — ce qui est partiellement exact. On dira plus loin quelles restrictions comporte cette affirmation, beaucoup trop absolue.

Il n'est pas niable que l'accord *sol-si ♭-ré* soit une conquète instinctive des musiciens et ne leur paraisse aussi « naturel » que l'accord *sol-si ♮-ré*. Aussi s'est-on efforcé de lui établir un acte de légitime naissance. Sans entrer dans le détail, il est opportun de rappeler dès maintenant que Hugo Riemann, après Œttingen, a cherché à prouver que le phénomène de la Résonance est double ; que, simultanément à la production des harmoniques

lorsqu'on fait vibrer une corde, ne correspond pas avec précision à la demi-longueur de cette corde, etc. Mais il faut bien admettre, en un traité élémentaire, et dans les expériences qui sont à la portée de tous, que ces *différences sont négligeables*. Du moins *tout se passe-t-il* comme si elles le sont en effet.

supérieurs, une série d'harmoniques inférieurs, symétrique et inverse de la précédente, est engendrée par le son fondamental. La réalité objective de ses satellites au grave a été rendue plausible par de remarquables expériences. Toutefois, dans les conditions ordinaires et normales, l'oreille ne perçoit que les harmoniques supérieurs, autrement dit les phénomènes « majeurs ». La « Résonance inférieure » n'est qu'indirectement vérifiable.

Il est donc permis d'en faire momentanément abstraction, quitte à l'appeler plus tard à la rescousse. Et, sans empiéter sur l'exposé chronologique des faits, on installera sur trois degrés de la gamme usuelle un accord semblable au précédent (7)[1] ; autrement dit on fera vibrer les trois sons ci-dessous :

Fig. 8.


Or cela suffit pour obtenir, par resserrement des harmoniques principaux contre le son fondamental, les trois accords semblables :

Fig. 9.


dont l'égrènement mélodique [*fa la ut mi sol si ré*] fournit, en un autre dispositif, la série traditionnelle :

UT	RÉ	MI	FA	SOL	LA	SI	UT
1	2	3	4	5	6	7	1

Fig. 10.

Ainsi les degrés 1, 4 et 5 de la gamme sont, de par la Résonance, les générateurs de cette gamme, les pivots de la gravitation sonore, aussi bien au point de vue harmonique, qu'au point de vue mélodique. Et un seul et même Accord de III sons, installé par la Résonance sur

[1] Les chiffres insérés dans le texte et placés entre parenthèses renvoient aux figures.

chacun des trois degrés 1, 4, 5, suffit à engendrer les éléments de notre régime musical.

Les accords les plus compliqués [de IV à VII sons] se peuvent ramener à un Accord de III sons ; toutes les fonctions harmoniques se réduisent à l'activité exercée dans le discours musical, par les degrés 1, 4 et 5 de la gamme, porteurs de cet Accord. Et les explications de Riemann, fondateur et propagateur de cette harmonie simplifiée, rendent compte de tous les faits essentiels.

Toutefois, après avoir énoncé ce principe transcendant, qui réduit l'Harmonie *in abstracto* à la genèse et au maniement de l'Accord Parfait de III sons, il importe, par une sorte de paradoxe, de compliquer quelque peu la théorie, afin de la rendre plus claire. En effet *tout se passe comme si* un certain nombre d'accords distincts, nettement individualisés, avaient un rôle actif dans le langage sonore. Il est avantageux de le leur conserver, dans cet exposé, en avertissant le lecteur que c'est là un pur artifice de pédagogie et en l'invitant, si le goût de « l'harmonie » lui vient, à chercher dans la doctrine de Riemann des solutions plus rationnelles.

Ce qu'on doit affirmer aussi, en dépit de quelques déclarations intéressées venant de professeurs expéditifs, c'est que « l'harmonie en soi », pourvu que soient connues sa genèse et ses limites, est autre chose qu'une théorie. Elle a une objectivité. Même — et surtout — si on la réduit à n'être, dans le fond, qu'un « jeu d'accords parfaits » elle a, en tant qu'enveloppement de toute mélodie, un rôle concret dans l'Art Moderne.

Les Anciens ne l'ont point connue. A peine l'ont-ils soupçonnée. Les rares monuments qui subsistent de leur activité musicale témoignent d'un régime incompatible, en mainte circonstance, avec l'harmonie telle que nous l'entendons. Celle-ci est née des lents tâtonnements de

la polyphonie, qui a peu à peu, au cours du Moyen Age, dégagé de la résonance le cortège des harmoniques. Le résultat de ces efforts fut la fondation, au XVIe siècle, d'une harmonie constituée par le seul accord de III sons, dit « parfait », en raison de ses qualités consonantes et de sa stabilité. Toutes les œuvres de la Renaissance vivent de l'Accord Parfait et de lui seul ; dans toutes ces œuvres, les fonctions de cet accord sont exclusivement celles que Riemann indique, — ce qui est, par l'histoire, la vérification des principes qu'il a posés. Les complications postérieures de l'harmonie, qui ont été progressives et qui vont s'accentuant toujours, apparaissent comme des greffes, entées sur l'Accord de III sons, dont elles masquent l'aspect sans en détruire l'essence.

Avant d'examiner par quel *processus* les accords individualisés dans la pratique ont successivement apparu, il est nécessaire de retourner à l'expérience (6) et de faire sur la série des neuf premiers sons des simplifications analogues à celles qui ont engendré l'accord (7) : par suppression des doublures à l'octave, la formule (6)

SOL *sol ré sol si ré fa* sol la*

se réduit à :

SOL *ré si fa* la*

que nous écrirons, par resserrement des harmoniques contre le son fondamental :

Fig. 11. 

Or si nous comparons cet agrégat sonore à celui qui sera désigné plus loin sous l'étiquette d'Accord Général (30), nous pouvons croire à leur identité. Et comme toute l'harmonie moderne classique tire ses éléments de l'Accord Général, il s'ensuivrait que la Résonance, directement, les lui eût fournis.

Il n'en est rien. L'accord de V sons émis dans la résonance, — en admettant qu'il y ait des oreilles assez fines pour entendre vibrer les neuf premiers harmoniques, — présente en l'harmonique 7e une perturbation singulière. Dans l'expérience précédente c'est un *fa* : il est beaucoup trop « bas » ; il est extradiatonique et « faux », en ce sens qu'il diffère notablement, par plus de gravité, du *fa* de la série normale :

UT RÉ MI FA SOL LA SI UT

Donc la résonance dicte, directement, l'Accord Parfait de III sons (7), mais à cette triade sonore est limitée son efficace : et c'est là une légitimation de la théorie de Riemann. L'Accord essentiel est de trois sons, sans plus.

Comment a-t-on pu, empiriquement, créer des accords de IV, V, VI et VII sons, contre lesquels semble protester la résonance naturelle ? Il semble qu'il faille faire intervenir ici un facteur que les grammairiens appellent à leur aide pour expliquer de nombreux faits dans le langage des mots : l'analogie.

Lorsque fut constitué, *ne varietur*, l'Accord de III sons [xvie siècle] on observa qu'il était formé de deux tierces superposées (7).

L'addition à cette formule d'une troisième tierce, *par analogie*, donna [xviie siècle] un accord de IV sons :

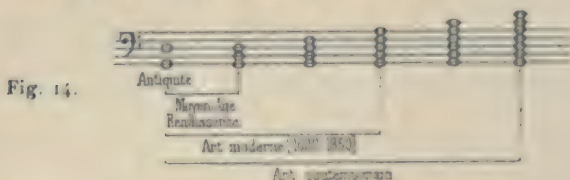
Fig. 12.

Une quatrième tierce fut accueillie, — toujours par extension analogique du principe des tierces superposées, — à l'époque du Classicisme [xviiie siècle] et fournit un accord de V sons :

Fig. 13.

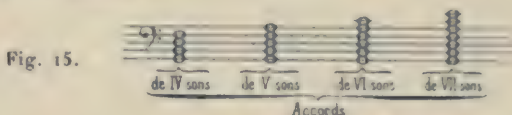
Enfin l'Art Contemporain pousse encore plus loin l'étagement des tierces et il aboutit à des accords de VI et de VII sons. Le tableau ci-dessous, d'après Gevaert, rend compte de ces conquêtes progressives. On y observera que l'Antiquité ne pratiqua que des accords faits de II sons, sans plus [1] : elle semble dans sa perception du phénomène de la résonance, s'être arrêtée à l'harmonique 4 (6), ce qui, par suppression de la doublure à l'octave, prive l'accord de sa tierce.

Fig. 14.



De ce qui a été dit plus haut il résulte que les quatre accords ci-dessous :

Fig. 15.



sont des artifices. Les accords de IV et V sons, dits par les harmonistes « A. de Septième et A. de Neuvième naturels » ne sont, pas plus que ceux de VI et de VII sons, immédiatement fournis par la résonance. Mais bien qu'ils ne soient qu'une extension analogique de la superposition des tierces (7), l'étiquette d'Accords Naturels qui leur fut attribuée par les harmonistes modernes leur sera conservée dans l'exposé qui suit. Quant aux accords de VI et de VII sons, ils ne figureront qu'au chapitre de l'Art Contemporain. La seule « harmonie classique », tout empirique, sera dès maintenant exposée. Son examen

[1] A proprement parler ce ne sont pas là des Accords. Il faut réserver cette étiquette aux agrégats de III sons, mais reconnaître pourtant que deux sons suffisent parfois à représenter en raccourci, et comme en abrégé, un accord de trois sons et plus.

est nécessaire. Il est suffisant à donner au lecteur la clef des faits d'habitude. Puisque dans l'art classique *tout se passe comme si* chacun des accords de III, de IV et de V sons possédaient une individualité et des fonctions minutieusement réglées, c'est une grande commodité d'accepter cette convention et de décrire les accords conformément à ce point de vue.

L'analyse des accords se fait par l'examen de leurs « intervalles » constitutifs.

II

LES INTERVALLES ET L'ÉCHELLE

Supposons construite la gamme usuelle et associons deux à deux, de toutes les manières possibles, les sons qui la composent. Nous apprendrons ainsi à mesurer les distances qui séparent les sons, autrement dit les Intervalles qui entrent dans la composition des accords.

Soit la gamme-type :

Fig. 16.



à laquelle on peut donner, pour en faire mieux comprendre la structure, la forme d'une échelle :

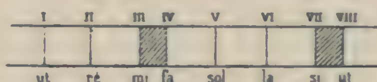


Fig. 17.

Le nombre des échelons est de huit [1]. Ils sont inégalement distants. L'espace qui sépare *mi* de *fa*, et *si* de *ut* est moitié, en grandeur, de l'espace compris entre toute autre couple d'échelons voisins.

[1] Le huitième échelon, en relation d'octave avec le premier, recommence une nouvelle série de huit sons, identiquement disposés. De sorte que l échelle peut s'allonger par les deux bouts, tant qu'on voudra.

Dans le schème ci-dessus et dans les suivants on a teinté les deux espaces de demi-ton afin de les rendre plus clairement appréciables dans leurs dimensions et dans leur rôle.

Nomenclature des Intervalles. — Le nom de l'intervalle est fourni par le simple compte des échelons :

Deux échelons consécutifs mesurent une SECONDE : *ut-ré*, *ré-mi*, etc.

Trois échelons consécutifs mesurent une TIERCE : *ut-mi*, *ré-fa*, etc.

Quatre échelons consécutifs mesurent une QUARTE : *ut-fa*, *ré-sol*, etc.

Cinq échelons consécutifs mesurent une QUINTE : *ut-sol*, *ré-la*, etc.

Six échelons consécutifs mesurent une SIXTE : *ut-la*, *ré-si*, etc.

Sept échelons consécutifs mesurent une SEPTIÈME : *ut-si*, *ré-ut*, etc.

Huit échelons consécutifs mesurent une OCTAVE : *ut*-ut_1, $ré_1$-$ré_2$, etc.

Enfin on nomme UNISSON la rencontre de deux sons sur le même échelon : *ut-ut*, *ré-ré*, etc. : c'est « l'absence d'intervalle ».

La qualification de l'intervalle tient à sa grandeur. Tout intervalle, autre que l'unisson et l'octave en effet, — et cela résulte de l'inégalité des distances qui séparent les échelons, — se présente sous deux dimensions. La plus grande vaudra logiquement à l'intervalle l'étiquette de « MAJEUR », la plus petite celle de « MINEUR[1] ». Voici l'inventaire :

[1] En latin plus grand se dit *major*, plus petit *minor*. Le mode majeur est donc celui où la tierce, comptée à partir de la tonique est le plus grande.

GRANDEURS COMPARÉES DE CHAQUE COUPLE D'INTERVALLES

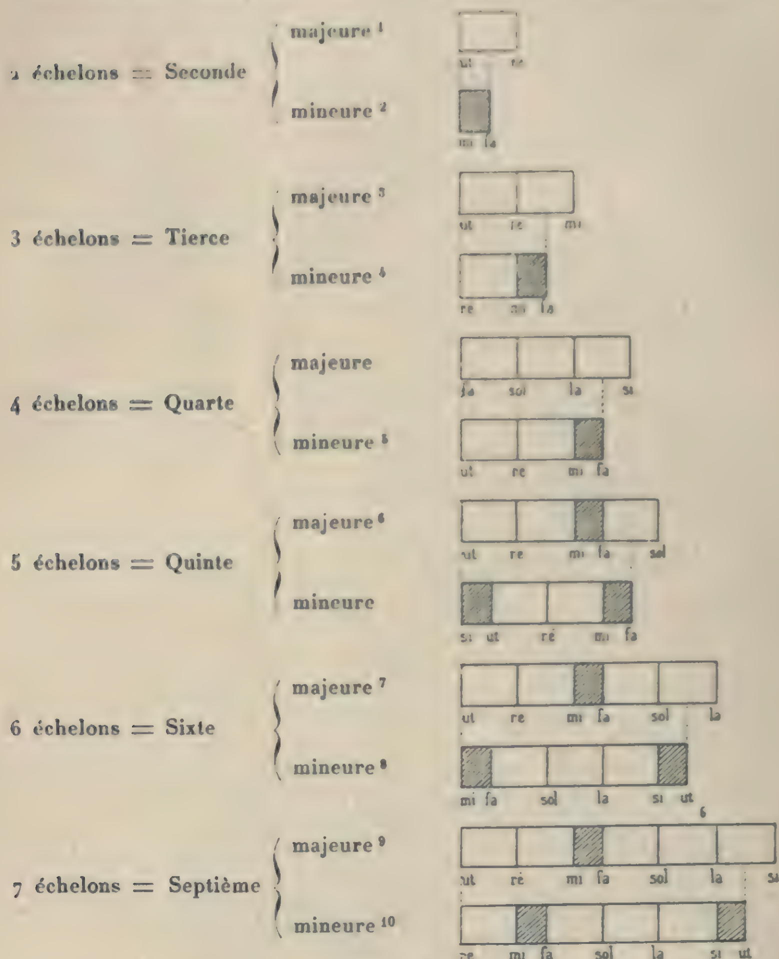


Fig. 18.

[1] Semblables { *ré-mi* *fa-sol* / *sol-la* *la-si*

[2] Semblable | *si-ut*

[3] Semblables { *fa-la* / *sol-si*

[4] Semblable | *la-ut*

[4 bis] Equivalentes { *mi-sol* / *si-ré*

[5] Semblable | *sol-ut*

[5 bis] Equivalentes { *ré-sol* *mi-la* / *la-ré* *si-mi*

[6] Semblable | *sol-ré*

[6 bis] Equivalentes { *ré-la* *mi-si* / *fa-ut* *la-mi*

[7] Equivalentes { *ré-si* / *fa-ré*

[8] Equivalentes { *la-fa* / *si-sol*

[9] Equivalente | *fa-mi*

[10] Equivalentes { *mi-ré* *sol-fa* / *la-sol* *si-la*

Les intervalles « semblables » [V. les notes du tableau], sont ceux dans lesquels le demi-ton occupe la même place. Dans les intervalles « équivalents » la place du demi-ton varie. L'examen de cette figure montre que :

1° De la seconde à la quarte inclusivement, les intervalles majeurs ne comprennent pas de demi-ton ;

2° De la quinte à la septième inclusivement, les intervalles majeurs ne comprennent qu'un seul demi-ton ;

3° Tous les intervalles comptés à partir d'*ut*, pris pour point d'origine, sont majeurs ou justes. [Cette observation s'applique à la tonique de chacun des tons] ;

4° Tous les intervalles mineurs contiennent un demi-ton de plus que l'intervalle majeur de même espèce, c'est-à-dire ayant le même nombre d'échelons ;

5° Deux intervalles, — et ceci est très important, — n'ont ni « semblables » ni « équivalents » : c'est la quarte majeure et la quinte mineure. Ils sont donc l'un et l'autre, — et l'on verra bientôt qu'on peut dire l'un ou l'autre, — caractéristiques du « ton » de l'échelle. Il suffit que la quarte majeure, au lieu d'être *fa-si* soit *ut-fa* ♯ ou *si* ♭*-mi*, pour que l'échelle, tout en restant semblable à elle-même, soit transposée, c'est-à-dire installée à une hauteur autre. L'importance qui résulte pour *fa-si* et *si-fa* de leur isolement dans le ton va expliquer une dérogation à la nomenclature ci-dessus, qu'il reste à exposer.

La Quinte et la Quarte. — Ce livre établira l'importance de la quinte sous les régimes sonores successifs. Elle fut et elle reste, en acoustique musicale, la « mesure » de tout. Elle est en effet l'intervalle dont l'oreille perçoit le mieux la justesse ; elle est aussi la distance immuable qui sépare les toniques successives

dans l'ordre de la génération des tons. Elle permet donc et de calibrer les sons qui servent de repères aux différentes échelles, et d'établir entre les tons les liens nécessaires. C'est dire que toute pratique musicale lui assigne la première place, parmi les intervalles.

Il suffit d'avoir entendu un violoniste régler les cordes de son instrument pour se rendre compte du rôle que joue la quinte dans l'établissement de la « justesse ». Et l'on comprend que les musiciens aient été amenés à qualifier de « justes » les quintes majeures, lesquelles s'appliquent, en particulier, aux cordes constitutives de nos instruments modernes à archet. Les quintes majeures sont de beaucoup les plus nombreuses : si sur chaque degré de la gamme-type on installe une quinte, en comptant cinq échelons [*ut-sol*, *ré-la*, *mi-si*, *fa-ut*, *sol-ré*, *la-mi*, *si-fa*], on constate que la dernière seule, placée sur le *si*, contient deux demi-tons; toutes les autres sont donc majeures. Et cette quinte mineure [*si-fa*] qui produit sur l'oreille une impression très différente, en raison du raccourcissement causé par la présence simultanée des 2 demi-tons,

Fig. 19.



a reçu la désignation de *quinte diminuée*. C'est une fausse quinte[1], si l'on veut, et qui tend impérieusement, dans l'harmonie classique moderne, à « se résoudre » de la façon suivante :

Fig. 20.



Entendez par là que l'âpreté de cet intervalle *si-fa*

[1] Ne pas confondre avec une quinte tarée d'injustesse. Fausse quinte veut dire ici quinte exceptionnelle et dure.

est normalement corrigée par l'ascension du *si* à l'*ut*, pendant que le *fa* descend au *mi*. Le lecteur voudra bien momentanément accepter ce fait, tout empirique, avant que des raisons soient données, qui l'expliquent, et retenir cette tradition de l'art classique : *lorsque le VIIe et le IVe degré de la gamme sont émis simultanément dans la quinte mineure, la dureté de cet intervalle est effacée par le rapprochement postérieur des deux sons, qui franchissent chacun un degré dans la direction l'un de l'autre.*

La règle est générale. De sorte que si, faisant passer le *fa* d'en haut sous le *si*, par le procédé du « renversement de l'intervalle »[1], on transforme la quinte mineure en une quarte majeure,

Fig. 21.



on ne s'étonnera pas que la dureté persiste, et que le meilleur moyen de la corriger soit analogue, mais inverse du précédent : la quarte majeure va engendrer une sixte, obtenue par l'ascension du *si* [VIIe degré] et la descente du *fa* [IVe]. On aura donc :

Fig. 22.



puisque les sons correspondant au IVe et au VIIe degré se déplacent comme ils avaient fait dans la quinte mineure ou diminuée.

De même que cette quinte mineure est dite « diminuée », parce que l'ablation d'un demi-ton abolit la justesse de la quinte normale, de même, mais inversement, la quarte majeure sera dite « augmentée ». Un élargissement d'un demi-ton abolit la justesse de la quarte mineure.

[1] Le renversement peut se faire dans les deux sens : le *si* pourrait passer par-dessus le *fa*. Le résultat serait le même.

Celle-ci est la quarte normale. En effet, si sur chaque degré de la gamme-type on installe une quarte, en comptant quatre échelons [*ut-fa*, *ré-sol*, *mi-la*, *fa-si*, *sol-ut*, *la-ré*, *si-mi*], on reconnaît que la quatrième seule, placée sur le *fa*, ne contient pas de demi-ton : elle est majeure.

Or les six quartes normales produisent sur notre oreille une impression analogue à celle des six quintes normales ; et, pratiquement, elles servent aussi à étalonner la justesse. Elles sont donc dites « justes », et l'on est amené, par un raisonnement pareil, à la notion de la justesse dans les quartes mineures, après avoir constaté la dureté de la quarte majeure. Celle-ci plus grande d'un demi-ton, est logiquement appelée « quarte augmentée » et aussi, par un vieil usage, « triton ».

Si l'on veut jouer sur les mots, — ce qui est, dans ce cas-ci, un procédé mnémotechnique, — on peut dire que la « quinte diminuée » tend, dans sa résolution, à diminuer de grandeur, puisqu'elle se transforme en tierce, et que la « quarte augmentée » tend à augmenter, puisqu'elle aboutit à la sixte. Et cela peut aider à « traiter » l'une et l'autre.

A vrai dire, ces désignations ne sont pas fameuses. Si la qualification de « justes » appliquée aux quintes et aux quartes normales est excellente, en ce sens qu'elle met en vedette le caractère essentiel et la fonction principale de ces intervalles, la substitution de « quinte diminuée » à quinte mineure et de « quarte augmentée » à quarte majeure n'a pas le même intérêt. Il vaudrait mieux, comme l'a proposé Gevaert, appeler « fausse quinte » et « fausse quarte » ces intervalles durs ; cela impliquerait qu'ils sont liés l'un à l'autre par une analogie profonde, organique, de même que la quinte juste et la quarte juste s'associent naturellement.

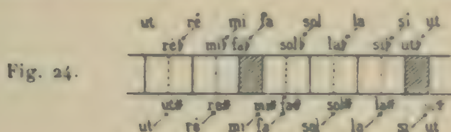
Quoi qu'il en soit de la terminologie adoptée on peut, sur l'échelle-type, installer seulement une quinte diminuée, une quarte augmentée : l'une ou l'autre sont donc caractéristiques. Il suffit d'entendre *si-fa* ou *fa-si* pour savoir qu'on est « en *ut* ». Généralisons : il suffit d'entendre, dans chaque ton, les sons correspondant aux degrés VII-IV simultanément, pour que le ton soit spécifié à l'oreille. Ainsi :

Fig. 23.



Intervalles chromatiques. — Les intervalles dont il vient d'être question font tous partie de la gamme diatonique, qui procède par tons et demi-tons. Mais la musique ne se contente point de cette échelle primitive. Elle a besoin, constamment, d'intercaler entre les échelons séparés par un ton entier, des échelons intermédiaires. Cela résulte d'un mécanisme auquel le lecteur doit être initié ; autrement dit de la « mobilité de l'échelle ». On aura, si l'on construit schématiquement une échelle analogue à un clavier [tempéré] :

Fig. 24.



et l'on voit que les 21 sons inclus dans l'octave [7 échelons diatoniques dits naturels, 7 échelons diésés, 7 échelons bémolisés] se réduisent, dans le système *tempéré*, à 13 barreaux de l'échelle. Cette représentation quelque peu grossière des diverses séries sonores [♮, ♯, ♭] va permettre de qualifier aisément tous les intervalles chromatiques.

En considérant le tableau des Intervalles (18) et de leurs grandeurs comparées, on peut édicter la règle géné-

rale que : 1° si l'on retranche un demi-ton chromatique à tout intervalle mineur, celui-ci sera dit « diminué » ; 2° si l'on ajoute un demi-ton chromatique à tout intervalle majeur, celui-ci sera dit « augmenté ». Cette diminution ou cette augmentation altèrent l'intervalle. Elles se feront sur l'échelle (24) en passant de l'un des échelons primitifs (17) à l'échelon le plus voisin (24) ; le sens du déplacement varie, naturellement, selon la nature de l'altération[1].

Les différentes dimensions de tout intervalle, tant diatoniques que chromatiques, sont ainsi au nombre de quatre et l'on aura, par ordre de grandeurs croissantes, pour chacun d'eux, les quatre formes :

IIe	diminuée	mineure	majeure	augmentée
IIIe	—	—	—	—
IVe	—	—	—	—
Ve	—	—	—	—
VIe	—	—	—	—
VIIe	—	—	—	—

Fig. 25.

Mais si l'on tient compte pour la quinte et la quarte de la dérogation [p. 34] à cette nomenclature uniforme, on obtiendra le tableau suivant :

IIe	diminuée	mineure	majeure	augmentée
IIIe	—	—	—	—
IVe	—	JUSTE		—
Ve	—	JUSTE		—
VIe	—	—	—	—
VIIe	—	—	—	—

Fig. 26.

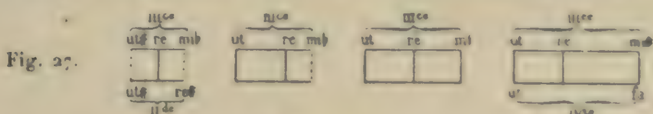
Ce n'est pas que l'on ne doive rencontrer, surtout dans les œuvres modernes, des intervalles plus petits que les diminués, ou plus grands que les augmentés. On peut en effet, en retranchant un demi-ton chromatique

[1] Le ♯ est une altération ascendante ; le ♭ est une altération descendante.

aux premiers, en faire des I. sous-diminués[1], et, en ajoutant un demi-ton chromatique aux seconds, les élargir encore en I. sur-augmentés[2]; ce sont là des formes exceptionnelles, dont le lecteur n'aura que faire en lisant cet ouvrage.

Au contraire, il doit s'attendre à ce que les diverses grandeurs d'un même intervalle soient souvent mises en cause dans les pages qui suivent, et il faut qu'il comprenne le mécanisme de leur production. Il observera que les intervalles altérés correspondent à un changement d'échelons, mais non à un changement de nom. Exemple : qu'une tierce soit diminuée, mineure, majeure, augmentée, elle ne cesse pas d'être tierce et ne veut pas être confondue avec ses « enharmoniques » :

Fig. 27.



On voit par cette figure que le nombre des échelons reste théoriquement le même, quel que soit le « calibre » de l'intervalle. Et il importe de ne pas prendre la forme diminuée de la tierce pour une seconde majeure, ni sa forme augmentée pour une quarte juste. Observation analogue pour tous les intervalles.

Enfin, dès maintenant le lecteur peut généraliser le « jeu de mots » qui a été indiqué tout à l'heure à propos de la quarte augmentée et de la quinte diminuée, et accepter cette notion que : tous les intervalles augmentés, étant dissonants, tendent à la consonance par l'augmentation de leur « longueur ». Il faut entendre par là que leurs sons, inquiétants pour l'oreille, se résolvent en s'éloignant l'un de l'autre.

[1] Ou deux fois diminués.

[2] Ou deux fois augmentés.

Ainsi :

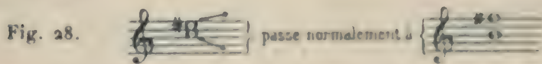


Fig. 28.

Par une constatation inverse, les intervalles diminués, étant dissonants, doivent aussi tendre à la consonance ; mais c'est par la diminution de leur « longueur ». Il faut entendre par là que leurs sons se résolvent en se rapprochant l'un de l'autre.

Ainsi :

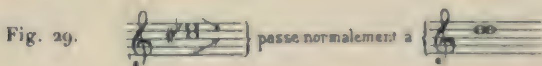


Fig. 29.

Ces observations sont générales : toute augmentation de l'intervalle aboutit à une consonance de plus grande « longueur » sur l'échelle ; toute diminution aboutit à une consonance de plus petite longueur.

Ce ne sont point là des règles absolues, mais des constatations d'expérience faites sur les œuvres de la période moderne classique. Elles ont une importance grande ; elles vont suffire à donner la clef des Résolutions appliquées aux accords dissonants. Les accords ne sont en effet que des superpositions d'intervalles ou sons appariés. Ces intervalles sont, dans un accord, au nombre de deux au moins, de quatre au plus.

III

L'ACCORD GÉNÉRAL
ET LES ACCORDS DÉRIVÉS

Tout se passe comme si les divers accords en usage dans l'art classique étaient issus d'une formule unique, l'Accord Général :

Fig. 30. 

En dépit de la Résonance qui les contredit (6) (11), les fondateurs de l'harmonie moderne ont traité comme « naturel » l'agrégat sonore ci-dessus, et ils en ont tiré tous les accords en usage [Cf. p. 27].

Pour cela, il leur a suffi de combiner 3 à 3, 4 à 4, 5 à 5 les sons voisins dans cette formule. Ils ont obtenu ainsi 3 tranches de III sons, 2 tranches de IV sons, 1 tranche de V sons, en somme 6 accords différents (32) (33).

Avant d'en présenter la liste, il faut analyser les éléments de l'Accord Général, en calibrant ses intervalles à partir du son grave ou « son fondamental » :

Fig. 31. 

La constitution de l'Accord Général se trouve spécifiée par cette figure et ses légendes.

Accords naturels dérivés. — Ils sont au nombre de six, sans plus :

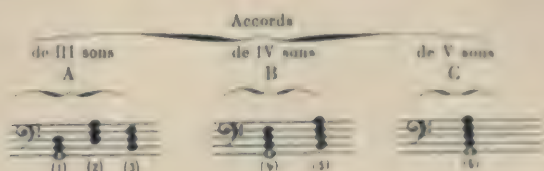


Fig. 32.

Par la nature de l'impression qu'ils produisent sur l'oreille, les accords ci-dessus peuvent être répartis en deux groupes :

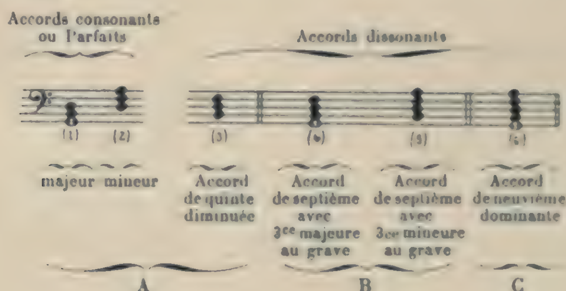


Fig. 33.

Il est évident que les accords contenant la fausse quinte [quinte diminuée] seront eux-mêmes dissonants. Quatre sur six sont dans ce cas.

Les deux autres, dont les seuls intervalles constitutifs sont des consonances de tierce [majeure ou mineure] et de quinte juste, sont parfaitement consonants ; et leur stabilité est telle qu'on les a nommés Accords Parfaits.

Les accords dissonants au contraire causent à l'oreille un trouble spécial, qui n'est nullement celui de l'injustesse, mais qui appelle un correctif. Ce correctif naît, normalement, de l'émission consécutive d'un accord parfait, qui apporte le repos.

Or, si l'on a soin de résoudre la dissonance *si-fa* suivant la pratique exposée plus haut, en portant le *si* à

l'*ut* et le *fa* au *mi*, on s'aperçoit immédiatement que les 4 accords dissonants aboutissent tous, par la résolution de *si-fa*, à l'accord parfait situé sur l'*ut*. [Cf. p. 34 et 35].

On aura donc, — et le lecteur peut reconnaitre, pour peu qu'il ait quelque intuition musicale, combien ces enchaînements sont normaux :

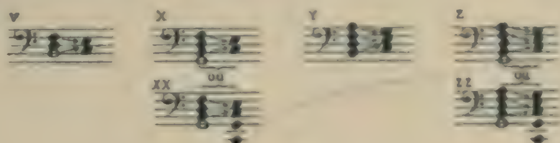


Fig. 34.

Observations. — V) Le *ré* s'en va à l'*ut* ou au *mi*. Dans l'accord parfait de résolution, le *sol* est sous-entendu. [Le *ré* peut au besoin s'y porter.]

X) La « septième » *sol-fa*, moins dure que la fausse quinte [quinte diminuée] *si-fa*, est cependant considérée comme dissonante : elle participe au mouvement résolutif descendant de la quinte diminuée. D'autre part, la formule (12) montre que *si-fa* est suscité par le *sol*. Donc le *fa*, dans *sol-fa*, *doit* descendre.

XX) Réalisation à 4 parties, plus sonore et plus complète que X), mais équivalente.

Y) La « septième » *la*, par analogie avec le *fa* de *sol-fa*, *doit* descendre d'un degré.

Z) La « neuvième » *la* subira naturellement le même traitement.

ZZ) Réalisation à 5 parties, plus sonore et plus complète que Z), mais équivalente.

Ainsi, de proche en proche, la résolution de *si-fa* en *ut-mi* influe sur la direction que prend la sus-dominante (40) lorsqu'elle se trouve, dans les accords de IV et de V sons, adjointe à la quinte diminuée. Dans ce cas, la sus-dominante suit, parallèlement, la même direction que

la sous-dominante (40) : elle descend d'un degré. Du moins est-ce là sa résolution normale. D'où la règle empirique : *la septième et la neuvième, dans la résolution des accords dissonants naturels, doivent descendre d'un degré.*

Il est dès maintenant loisible de classer les intervalles :

Intervalles

- Consonants [repos]
  1. Quinte juste
  2. Quarte juste
  3. Tierces (Maj, Min)
  4. Sixtes (Min, Maj)
- Dissonants [mouvement]
  5. Quinte diminuée
  6. Quarte augmentée
  7. Septièmes (Min, Maj)
  8. Secondes (Maj, Min)
  9. Neuvième (Maj, Min)

Fig. 35.

Le lecteur observera que 1° les intervalles impairs 1, 3, 5, 7, 9, sont tirés de l'Accord Général fourni par la résonance, sauf la septième majeure [*sol-fa*♯] et la neuvième mineure [*sol-la*♭] qui ne font point partie de la formule (30).

2° Les intervalles pairs 2, 4, 6, 8, ne sont que les « renversements » des intervalles impairs ; entendez : le son grave de ceux-ci devient le son aigu de ceux-là. Le traitement des uns et des autres sera donc le même. Les sons à tendance résolutive conservent dans le renversement, on l'a vu déjà (20) (22), leur orientation propre. Voilà pourquoi dans les Secondes, la qualification de dissonant est attribuée au plus grave de deux sons ; et pourquoi il doit descendre d'un degré. Cette règle s'appliquera aux accords renversés de III et de IV sons, et permettra d'en résoudre les dissonances sous la forme nouvelle qu'elles y prendront.

3° Il suffit de compléter le tableau précédent par les notions relatives aux intervalles diminués et augmentés (26) autres que la quinte et la quarte, pour être à même de résoudre les intervalles, dans tous les cas. Or la clef des intervalles est aussi celle des accords.

Place des Accords sur l'échelle musicale. — Installons sur les divers degrés de l'échelle-type les accords issus de la formule (30), en excluant toutes les agrégations qui ne seraient pas conformes aux six modèles (32) :

Tierce majeure à l'aigu
A. Parfaits mineurs

Accords de III sons — pas de tierce majeure en ce dernier accord.

A. Parfaits majeurs
Tierce majeure au grave

Fig. 36.

Casons maintenant les 2 accords de IV sons issus de l'Accord Général :

Tierce majeure à l'aigu
A. de septième sur le VII[e] degré

Accords de IV sons

A. de septième sur le V[e] degré
Tierce majeure au grave

Fig. 37.

Il est impossible de placer un accord naturel de IV sons sur les autres degrés de la gamme : partout ailleurs que sur la Dominante et la Sensible les intervalles constitutifs des accords de IV sons seront d'une autre qualité[1] que dans la formule (30), ou se présenteront dans un ordre

[1] Il faut entendre par là que les tierces constitutives ne se présenteront pas dans l'ordre normal, qui est, à partir du grave : 3[ce] majeure + 3[ce] mineure + 3[ce] mineure, ou 3[ce] mineure + 3[ce] mineure + 3[ce] majeure.

différent de celui qu'elle impose (31). C'est le cas des accords :



Fig. 38.

que l'on peut placer, par analogie avec les accords naturels, sur les degrés I, II, III, IV, VI, et qui n'ont ni même origine ni mêmes fonctions.

Les musiciens pourtant les ont accueillis, mais avec précautions oratoires, comme on le verra bientôt.

L'harmonisation de la gamme-type ne comporte qu'un seul accord du type SOL-*si-ré-fa*, sur le seul *sol* : c'est l'Accord de Septième-Dominante ; un seul accord du type *si-ré-fa-la*, sur le seul *si* : c'est l'Accord de Septième-Sensible. Aussi suffit-il de faire entendre l'un ou l'autre de ces accords pour déterminer avec précision la hauteur de la gamme employée. On doit se souvenir en effet que l'intervalle *si-fa*, à lui seul, caractérise le ton : puisqu'il fait partie intégrante de chacun des deux accords de IV sons, il est évident qu'il leur transmet la même caractéristique.

Si l'on passe aux accords de V sons « naturels » on est obligé de reconnaître qu'il ne peut y en avoir qu'un :



Fig. 39.

Tous ceux que, par analogie, on construirait sur d'autres degrés que le Ve seraient autrement constitués, et n'auraient point comme celui-ci une tierce majeure au grave, l'autre à l'aigu. Il s'appelle A. de Neuvième-Dominante.

Conclusion : pour s'assurer qu'un accord est « naturel », dresser l'inventaire de ses intervalles constitutifs et établir leur conformité avec ceux qui naissent de la formule (30), suivant un *processus* invariable. Et cette formule n'est autre que la Résonance rectifiée. L'harmo-

nique 7, le *fa** extradiatonique, y est corrigé suivant les exigences du Diatonique (9) (10).

Échelle-type. Nomenclature des degrés de l'Échelle. — On lit sur la figure (37) la fonction harmonique des degrés V et VII : ils portent les accords de IV sons caractéristiques du ton d'*ut*. Ces accords tendent normalement (34) vers l'Accord Parfait sur le degré I, qui est la Tonique. Ils sont d'excellents agents de la cadence harmonique, qui est la formule conclusive de tout discours musical.

Les musiciens français, en dénommant les divers degrés de l'échelle, semblent s'être inspirés surtout des fonctions harmoniques des degrés V et VII. Le Ve degré, base exclusive de l'Accord Général (30), a reçu l'étiquette justifiée de Dominante. Le VIIe degré, le *si*, qui paraît avoir, disaient nos pères, tant de « sensibilité » pour l'*ut*, a été baptisé Sensible. Or les accords placés sur la dominante et sur la sensible appellent (34) l'Accord Parfait situé sur l'*ut*, qui se trouve ainsi désigné comme le degré essentiel du ton. D'où sa désignation : la Tonique. C'est autour des vocables appliqués aux degrés I, V et VII que la terminologie de l'échelle s'est organisée tout entière :

Fig. 40.

I	Le degré I	est la	TONIQUE.
II	— II	—	*Sus-tonique* [1].
III	— III	—	*Médiante* [2].
IV	— IV	—	*Sous-dominante* [3].
V	— V	—	DOMINANTE.
VI	— VI	—	*Sus-dominante* [4].
VII	— VII	—	SENSIBLE.

[1] Un degré au-dessus de la T.

[2] Degré du milieu entre Tonique et Dominante.

[3] Un degré au-dessous de la D.

[4] Un degré au-dessus de la D.

Accords artificiels. — En passant en revue les accords « naturels », et en marquant leur place sur les degrés de la gamme on a posé les principes essentiels de l'harmonie, dans l'art classique : elle s'est appelée longtemps la science des accords, comme si toute polyphonie se réduisait à leurs formules.

Or les musiciens n'ont pu se contenter des agrégats sonores plus ou moins directement fournis par la nature. La tentation était grande de construire sur chacun des sons de la gamme un accord de IV sons, « par analogie » avec les accords que la Résonance corrigée installe sur le V[e] et le VII[e] degré. Ils y succombèrent : heureuse faute, qui enrichit la langue musicale des cinq formules exprimées par la figure (38).

De là une série complète d'ACCORDS DE SEPTIÈME :

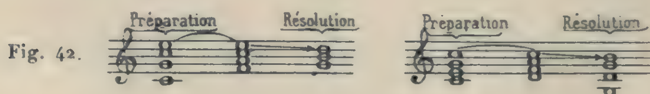
Fig. 41.



Elle diffère de la série (36), non seulement par le nombre des sons constitutifs de chaque accord, mais par leur mode de groupement. Les accords de III sons (36) sont tous naturels ; seuls, parmi les accords de IV sons (41), sont réputés naturels le V[e] et le VII[e].

Aussi les créateurs des Accords de Septième artificiels n'ont-ils osé en présenter la septième dissonante qu'avec des ménagements spéciaux. Ils ont décrété qu'elle devait, pour devenir tolérable, être « préparée », c'est-à-dire entendue à l'état de consonance dans un accord antérieur. Quant à sa résolution, elle se fit, comme pour la septième naturelle, par une descente d'un degré. Exemples :

Fig. 42.



Cette préparation, affirmée nécessaire dans l'art classique, distingue les Accords de Septième Artificiels des A. de Septième Naturels.

On trouve, mais par exception, dans l'art antérieur à Wagner, des Accords de Neuvième Artificiels. Comme ils comportent deux sons dissonants, la septième et la neuvième, une double préparation est jugée nécessaire :

Fig. 43.



C'est surtout sur le second degré de la gamme que cette Neuvième artificielle est évoquée.

En résumé sont dits « naturels » les seuls accords de IV et de V sons qui renferment la dissonance caractéristique de la gamme usuelle, *si-fa* ou *fa-si*, *fausse quinte* ou *triton*, et qui, mettant en contact ces deux sons de tendance opposée, les obligent, parce qu'ils sont émis simultanément, à converger ou à diverger. Ainsi la *quinte diminuée* [ou fausse quinte ou quinte mineure] et la *quarte augmentée* [ou quarte majeure ou triton] confèrent aux accords de IV et de V sons, auxquelles elles sont incorporées, l'exclusive propriété de la dissonance « naturelle », qui n'a pas besoin d'être *préparée :* ces accords seuls peuvent être attaqués directement [Cf. p. 422].

Or chacun des différents tons n'est qu'une transposition de l'échelle-type. Il n'y aura donc, en chaque ton, qu'un seul accord naturel du type « septième-dominante » ; un seul accord naturel du type « septième-sensible » ; un seul accord naturel du type « neuvième-dominante ». D'où il résulte encore que seuls soient dits naturels les accords de IV et de V sons qui, par leurs intervalles constitutifs, révèlent le ton auquel ils appartiennent. Exemples :

Tandis que l'accord *fa-la-ut-mi*, qui appartient aussi bien au ton de *fa* qu'au ton d'*ut*, est un accord artificiel, l'accord *fa♯-la-ut-mi*, caractéristique du ton de *sol*, est un accord naturel de Septième-Sensible ;

Tandis que l'accord *fa-la-ut-mi-sol*, ambigu, — puisqu'il se trouve au ton d'*ut* aussi bien qu'au ton de *fa*, — est un accord artificiel, l'accord *fa-la-ut-mi♭-sol*, caractéristique du ton de *si b*, est un accord naturel de Neuvième-Dominante.

IV

ARTIFICES DE L'HARMONIE

Cet exposé des ressources harmoniques dont le musicien classique dispose ne serait pas complet, si à l'énumération des divers accords, tant naturels qu'artificiels, on n'ajoutait la description rapide des modifications qu'ils peuvent subir, et sous lesquelles un praticien reconnaît instantanément l'accord-type.

Retards. — On peut « retarder » un ou plusieurs sons dans un accord quelconque. Chaque retard introduit une dissonance artificielle : comme telle, elle doit être *préparée* et *résolue* (p. 48). Exemples :

Fig. 44.

Pr Rés. — Retard de la tierce dans l'accord parfait.

Pr Rés. — Retard du son fondamental dans l'accord parfait.

Fig. 45.

Pr Rés. — Retard de la Quinte dans l'A. de 7e dominante.

Pr Rés. — Retard du son fondamental dans l'A de 7e dominante.

Pr Rés. — Double retard

Altérations. — On peut « altérer » un ou plusieurs

sons d'un accord, au moyen du ♯ ou du ♭. Bien que le plus souvent une dissonance résulte de cet artifice, une préparation n'est pas jugée nécessaire : les musiciens classiques ne se font pas faute d'altérer brusquement l'accord.

Mais toutes ces dissonances doivent être résolues, et dans le sens déterminé par l'altération même : les sons altérés par ♯ tendent à monter ; les sons altérés par ♭ tendent à descendre :

Fig. 46.

Altération ascendante de la Quinte — Altération descendante du son grave
Alt. asc de la Quinte — Alt. desc de la Quinte

Ces artifices grossissent singulièrement le vocabulaire musical. Le lecteur connaîtra toutes les richesses de la langue classique, lorsqu'il aura compris le mécanisme du renversement, applicable à tous les accords énumérés.

Renversement des Accords. — Tels qu'ils ont été présentés jusqu'ici, les accords sont « à l'état direct » : ils sont constitués par des tierces superposées dans un ordre invariable. Or ils ne changent point d'origine, si l'on intervertit l'ordre de ces tierces, par le « renversement ».

Renverser un accord, c'est substituer au son grave qui est sa basse et aussi sa base normales, l'un des autres sons de l'accord.

Le mécanisme du renversement peut être ainsi figuré :

Fig. 47.

Appliqué à l'Accord Parfait, il le transforme en deux agrégats sonores intimement liés à la formule première,

puisqu'ils comportent les mêmes sons. L'impression sur l'oreille diffère ; des quartes apparaissent, juxtaposées aux tierces :

ACCORD DE SIXTE

Fig. 48. 

Lorsque la quarte est à l'aigu, c'est le premier renversement, dit Accord de Sixte. Son usage est fréquent.

Lorsque la quarte est au grave, c'est le second renversement, dit Accord de Quarte et Sixte :

ACCORD DE QUARTE ET SIXTE

Fig. 49. 

l'emploi en est beaucoup plus restreint, l'intervalle de quarte au grave enlevant à l'Accord Parfait ainsi disposé sa stabilité originaire. [Cf. p. 382, (466).]

Pour passer de l'un ou l'autre de ces renversements à la forme directe de l'accord, il suffit de lire l'exemple (47) de droite à gauche.

De même on peut renverser les accords de IV sons ; le nombre des figurations diverses de chacun d'eux sera dans ce cas-là de trois :

Fig. 50. 

Nous voyons ici apparaître la Seconde, qui n'est autre que la Septième renversée, et dont le traitement a été indiqué plus haut (35). Comme précédemment, pour passer de l'un ou l'autre de ces renversements à la forme directe de l'accord, il suffit de lire la figure (50) de droite à gauche.

On n'entrera pas ici dans le détail des renversements[1]

[1] Il suffit que le lecteur comprenne le mécanisme très simple de ces artifices du langage. Le reste est affaire de pratique.

applicables à chacun des accords de septième (*A. de 7e Dominante*, *A. de 7e Sensible*, *A. de 7e Artificiels*). Mais il y a intérêt à signaler le troisième renversement de chacun des accords de IV sons : c'est, pour l'A. de 7e Dominante, l'*Accord de Triton :*

Fig. 51.



dont la sonorité, due à la présence de la quarte augmentée au grave de l'accord, est tout à fait spéciale ; — c'est, pour l'A. de 7e Sensible et aussi pour chacun des accords artificiels, l'*Accord de Seconde*, ainsi nommé de l'intervalle qui occupe sa région grave. Il diffère de l'*A. de Triton* par l'absence de quarte augmentée au grave :

Fig. 52.



Dans cet exemple, la Seconde en A est attaquée sans préparation, parce qu'elle émane d'un accord réputé « naturel ». Elle est préparée en B parce qu'elle provient d'une Septième artificielle.

Il n'y a pas lieu d'insister sur la façon de traiter les dissonances dans les accords renversés : rien de nouveau ne s'y produit. Ce qui a été dit des accords à l'état direct s'applique aux dissonances de leurs renversements. Ces principes suffisent à nous orienter à travers les multiples combinaisons, simples d'ailleurs, de l'harmonie classique : on peut dire que toute l'harmonie dissonante pivote autour de la formule expérimentale :

Fig. 53.



qui se résout, dans l'immense majorité des cas, conformément à cette pratique.

Chiffrage des accords. — Tout se compte, en harmonie,

à partir du son grave : celui-ci, étant la base du chiffrage, ne comporte aucun signe, et il est lu directement. Les chiffres s'étagent verticalement. Ils marquent les dimensions, en échelons diatoniques, de chacun des intervalles supérieurs au son de base, dans l'échelle du ton. Les ♯ ou ♭ placés devant les chiffres déplacent les échelons de la quantité connue (24).

Quelques-uns des accords naturels ou de leurs renversements ont un chiffrage abrégé.

L'accord parfait se représente par un 5; assez souvent aussi par le signe accidentel de sa tierce [1]. Exemples :



Fig. 54.

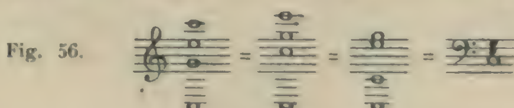
L'accord de sixte se représente par 6 ; si sa tierce est altérée, le ♯ ou le ♭ placé dessous suffit à la spécifier :

Fig. 55 [2]. 

Cette représentation de la tierce par le ♯ ou le ♭ est applicable à tous les accords. De plus, lorsque la tierce du son grave est la note sensible, on peut la figurer par le signe + qui dispense de toute autre indication.

[1] Dans les nombreuses partitions anciennes où la *basse continue* est chiffrée, l'accord parfait ne porte aucun chiffrage, lorsqu'il ne contient pas d'accidents.

[2] Le partie droite des deux exemples (54) et (55) montre l'harmonisation théorique et non la réalisation exacte des accords. Pourvu que le son grave ne change pas, l'arrangement des sons supérieurs ne réagit point sur la nature

Fig. 56. 

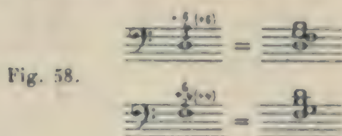
de l'accord : il suffit de rapprocher autant que possible les sons aigus de la basse pour reconnaître l'agrégation. Voyez l'exemple inclus (56).

C'est ainsi que l'accord de Septième-Dominante (en *ut mineur*, par exemple) sera déterminé par le chiffrage ci-dessous :


Fig. 57.

chiffrage qui peut être réduit à 7, c'est-à-dire à l'intervalle essentiel.

Lorsque ce même signe + est placé à la gauche d'un chiffre, quel qu'il soit, il signale la sensible :


Fig. 58.

Le 5 barré marque la quinte diminuée :


Fig. 59.

Les accords figurés ci-dessus (58) et (59) sont les trois renversements de l'accord de Septième-Dominante. Ils adoptent souvent le chiffrage simplifié indiqué entre parenthèses.

Dans de nombreuses partitions anciennes, l'harmonie n'est point explicitement réalisée. On se contentait d'écrire au-dessus de la basse des chiffres flanqués ou non des ♯, ♭, ♮. Le claveciniste ou l'organiste devait interpréter à première vue ces signes numériques et les traduire par les accords correspondants.

Notes de passage. — Toutefois il est, dans la langue musicale, bien des sons que le chiffre se refuse à représenter. C'est le cas des *notes de passage* et des *ornements mélodiques*. Dans l'art classique, les accords sont les jalons du discours, entre lesquels la fantaisie du compositeur brode des guirlandes sonores. Elles ne font point partie intégrante de l'harmonie.

Si l'on réduit à ses éléments harmoniques essentiels le début de la *Sonate* de Beethoven [op. 24] *pour piano et violon*, et si l'on compare la ligne des « sons réels » faisant partie des accords, à la ligne des sons employés, on prend notion des libertés du langage mélodique :

I. Sons employés.

II. Sons réels.

III. Harmonie.

Fig. 60.

Ces 35 sons (I) mélodiques se réduisent à 12 sons de l'harmonie (II), groupés en 4 accords successifs (III) : 3 Accords Parfaits sur *fa*, *ré*, *sol* et un Accord de 7e Dominante sur *ut*.

Observons en outre que les habitudes graphiques, au milieu du XVIIIe siècle, eussent peut-être fait prendre aux deux premières mesures l'aspect suivant :

Fig. 61.

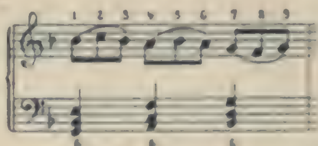
mode de représentation qui met en évidence les notes réelles. L'exécutant doit savoir interpréter la petite note, qui empruntait à sa voisine de droite la moitié de sa valeur. Cette graphie singulière (61) rend assez bien compte du rôle joué par l'*appoggiature supérieure* [2, 6, 11, 15] et par l'*appoggiature inférieure* [4, 13] ; on peut les définir : l'empiétement d'un des sons contigus [à distance de ton ou de demi-ton] sur le son réel, avec

renforcement plus ou moins marqué du son substitué.

La portée supérieure (60) fournit plusieurs types d'appoggiature : les doubles croches énumérées ci-dessus ; les croches 21 et 30; la noire pointée 19; les blanches 25 et 34, où la durée de ces sons étrangers à l'harmonie, en excédant celle des sons réels, donne à l'appoggiature toute son intensité.

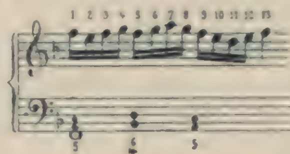
La note 28 [*ut*] doit être considérée comme une *broderie* du *si*, analogue aux sons 2 et 5 de l'exemple suivant :

Fig. 62.



dans lequel le lecteur trouvera aussi une broderie intérieure [note 8]. Réunion des broderies, supérieures et inférieures, en un même groupe :

Fig. 63.



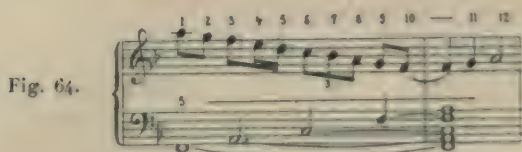
le son 2 est la broderie inférieure, le son 4 est la broderie supérieure du *fa*. Les sons 6, 7, 8 sont les broderies doubles supérieures, les sons 10, 11, 12 sont les broderies doubles inférieures du *fa*.

Retournons à l'exemple (60). Entre les sons 7 et 10, 16 et 20[1] se trouvent des *notes de passage*, qui opèrent la jonction d'un son réel à l'autre ; ce qui définit leur fonction. Elle sera mise en évidence par la figure suivante, où les sons réels, *fa*, *la*, *ut*, sont reliés les uns aux

[1] Le son 19 est en même temps, comme on l'a vu, une appoggiature.

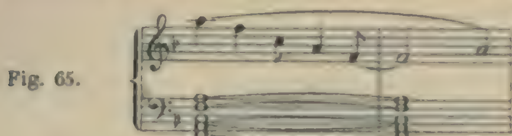
autres par les degrés intermédiaires :

Fig. 64.



Les sons 2, 4 et 5, 7, 9 et 11 transforment ainsi en série diatonique le *substratum* harmonique :

Fig. 65.



Divers types d'*anticipations* et d'*échappées* ont été réunis dans l'exemple (66) qui n'est pas beau :

I. Sons employés :

II. Sons réels :

III. Harmonie :

Fig. 66.

Le fragment d'accord 2 est l'anticipation de l'accord 3. Le son 4, *ut*, qui vient du *ré* et saute au *mi* sans repasser par *ré* est un type d' « échappée » ; et cette expression implique en effet que les sutures manquent. Il en est de même du son 10, *fa* ♮, qui vient du *sol* et va au *la*, sans repasser par le *sol*. De sorte que l'on peut concevoir, par suite de l'élision de certains sons, — comme de l'élision de certaines lettres dans la langue parlée, — des juxtapositions anormales, mais dont l'interprétation n'est pas douteuse.

Pour comprendre les fragments d'accord 6 et 7, il est

nécessaire de ne point attribuer aux durées un rôle dans l'organisation de l'harmonie. Le fragment 7 est la triple appoggiature inférieure du fragment 8, et le fragment 6 est l'anticipation de cette appoggiature. C'est là, par une sorte de ricochet, un artifice appliqué à un artifice.

Le Mode Mineur a été exclu de l'abrégé qui précède, parce que l'art occidental moderne est soumis à l'autorité abusive du Mode Majeur : nous n'avons plus de Mineur vrai ; nous n'avons pas même de Mineur net. Peut-être sommes-nous en train d'y revenir, ainsi qu'à d'autres vieux modes oubliés.

La Tonalité est, à proprement parler, le régime absolu sous lequel a vécu l'art classique, de Bach, qui fut son génial organisateur, à Beethoven, qui tira d'elle des richesses inexplorées. Elle est en train de défaillir. En bien des œuvres il serait exact de dire qu'elle s'ingénie à se cacher ; car telle est sa puissance occulte, que, violemment combattue, la vieille Tonalité réagit encore, subrepticement, sur l'organisme musical contemporain. Toutefois elle est menacée ; les transformations qu'elle subit lui font perdre rapidement du terrain.

Mode Mineur et Tonalité seront décrits là où les faits historiques les évoqueront.

II

ANTIQUITÉ

I

LES INTERVALLES ET L'ÉCHELLE-TYPE

Symphonies et Diaphonies. — La conception que les Grecs se faisaient des intervalles ne diffère pas sensiblement de la nôtre. A s'en tenir aux définitions d'un pédagogue autorisé, Cherubini, les seules Consonances Parfaites sont l'Octave, la Quinte et la Quarte, c'est-à-dire celles qui n'ont qu'une seule forme consonante, la forme *juste* (26). Les Grecs les appelaient Symphonies et la définition qu'ils en donnèrent est, — Gevaert l'a relevé, — très préférable à celle qui prend l'agrément de l'oreille pour mesure : « Une Symphonie, disaient-ils, est l'association, par simultanéité ou succession, de deux sons tels que leur *mélange* se fasse d'une manière parfaite. »

Cette fusion intime des deux sons est utilisée dans la pratique aussi bien par les Modernes que par les Anciens. Tous se servent des Consonances Parfaites pour régler la hauteur des sons d'un instrument ou accorder les instruments entre eux. Et c'est la quinte qui a dans cette opération le rôle essentiel.

Les autres intervalles sont des Diaphonies : le mélange de leurs deux sons est loin d'être aussi homogène que dans les Symphonies : chacun des deux reste nettement individualisé dans l'impression auditive ; et cette défi-

nition est applicable à tout intervalle qui n'est point Symphonie. Le mot Diaphonie ne signifie donc pas dissonance, bien que les Latins l'aient ainsi traduit. Il a un sens plus général et il désigne les sons appariés dont l'intervalle peut grandir ou décroître sans que l'association soit détruite : c'est le cas des tierces et des sixtes, des secondes et des septièmes ; elles passent du calibre majeur au calibre mineur, et *vice versa*, sans que l'oreille éprouve le moindre choc. Au contraire, les Symphonies ne s'élargissent ou ne se resserrent qu'en faisant perdre instantanément au mélange de leurs deux sons ce double caractère de consonance et d'unité, qui leur est spécifique.

Les Diaphonies des Grecs comprennent donc à la fois ce que la pédagogie musicale du XIX[e] siècle appela les Consonances Imparfaites [tierces, sixtes], et les Dissonances [secondes, septièmes, intervalles augmentés et diminués]. On peut marquer la concordance des trois terminologies en un tableau :

	Grecs.	**Romains.**	**Modernes.**
Quinte juste.	Symphonies	Consonances	Consonances parfaites
Quarte juste.			
Octave.			
Tierces.	Diaphonies	Dissonances	Consonances imparfaites
Sixtes.			
Secondes.			Dissonances
Septièmes.			
Quinte diminuée ou *fausse Quinte.*			
Quarte augmentée ou *Triton.*			

Fig. 67.

Les Modernes ont rattaché aux Consonances les tierces

et les sixtes, que les Anciens avaient faites les compagnes des secondes et des tierces ; néanmoins ils rendent hommage à la classification plus générale établie par les Anciens en rappelant, par l'étiquette même, que les tierces et les sixtes consonantes impliquent une « imperfection » : elles sont incapables de donner à l'oreille l'impression du mélange intime de leurs sons constitutifs. De plus, elles comportent dans leur justesse des tolérances que les Symphonies excluent.

Pour les Grecs, cette différence de qualité dans la fusion des éléments sonores est capitale. Ils voient dans les Symphonies les seuls intervalles capables de repérer les échelles : toute l'ossature des Modes antiques repose sur la Quinte, la Quarte et l'Octave ; les autres intervalles ne sont que du remplissage.

L'art musical hellénique étant essentiellement homophone et sa polyphonie ne comportant jamais plus de deux lignes mélodiques distinctes, les intervalles se présentent le plus souvent sous la forme de sons successifs et sont surtout des intervalles mélodiques. Il est à remarquer que la fausse quinte et le triton n'étaient point redoutés. Quant aux intervalles plus petits que le demi-ton et qui résultaient de l'usage de sons extradiatoniques, ils ne pouvaient, cela est d'évidence, être émis que mélodiquement. Le tableau (67) ne les mentionne pas. Ils seront étudiés plus loin.

Si les Symphonies furent considérées par les théoriciens du VIe siècle, fondateurs d'une acoustique scientifique [Pythagore et son école] comme les intervalles directeurs, essentiels, cela tient à ce que ces philosophes-physiciens furent orientés par la pratique musicale, qui leur dictait ses habitudes et aussi ses préjugés. Alors pas plus que de nos jours les savants ne créent la matière musicale. Ils ne font que l'analyser.

Or, au temps de Pythagore, les joueurs de cithare avaient coutume, pour régler leur instrument, de recourir au seul ministère de l'octave, de la quinte et de la quarte, par un procédé qui sera exposé à la page 73. Les philosophes acousticiens soumirent ce procédé au contrôle de l'expérience, en se servant du Monocorde, instrument de laboratoire, qui n'a pas cessé d'avoir cours. Il s'appelle aujourd'hui Sonomètre.

MONOCORDE DE PYTHAGORE

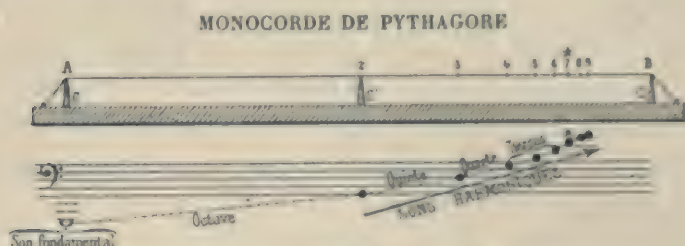


Fig. 68.

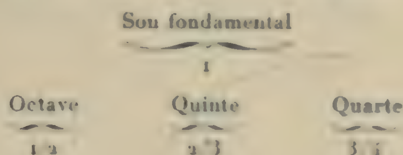
A B est une corde tendue, limitée par deux chevalets fixes C C. Un chevalet mobile C′, qui se déplace sous la corde, permet d'en faire vibrer telle partie que l'on veut. La figure le représente installé sous la division 2, qui correspond à la moitié de la corde. [La corde entière s'appelle 1.] On peut faire prendre au chevalet C′ les positions 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9... qui correspondent au tiers, au quart, au cinquième,... au neuvième de la longueur totale, comptés à partir de l'extrémité B.

Le son fondamental est fourni par la corde dans toute sa longueur, le chevalet C′ n'intervenant pas.

Pour obtenir l'octave aiguë de ce son, les Pythagoriciens constatèrent qu'il faut placer le chevalet C′ au point 2, c'est-à-dire à la moitié de la corde [1/2];

Pour obtenir la quinte aiguë du son fondamental, il faut placer C′ au point 3, qui, à partir de A, marque les deux tiers de la longueur totale [2/3], et faire vibrer ces deux tiers de corde, c'est-à-dire la partie comprise entre 3 et A;

Pour obtenir la quarte aiguë du son fondamental, il faut placer C′ au point 4, qui, à partir de A, marque les trois quarts de la longueur totale [3/4], et faire vibrer ces trois quarts de corde, c'est-à-dire la partie comprise entre 4 et A. Donc l'expression numérique de l'octave, de la quinte et de la quarte, imposée par les longueurs de corde correspondantes, est :



Ces trois fractions, ou, comme disent les mathématiciens, ces trois *rapports*, sont les plus simples de tous et dans leurs termes il n'entre que les quatre premiers nombres : 1, 2, 3, 4. Les Pythagoriciens considérèrent que ces relations, par « l'excellence » de leur simplicité, étaient la justification du procédé suivant lequel les citharistes accordaient leurs instruments (76) (77) (78). « Ce qui est le plus simple est le plus beau, et partant le meilleur ». Aussi attribuèrent-ils à ces quatre premiers nombres un pouvoir impératif ; et ce Quaternaire devint une formule cabalistique, dont il fut interdit de se passer désormais.

Ils n'en continuèrent pas moins leurs mensurations au Monocorde. Après avoir fait vibrer les 1/2, 2/3 et 3/4 de la corde, ils en prirent les 4/5, les 5/6, les 6/7, les 7/8, les 8/9, etc. ; produisant ainsi la tierce majeure naturelle [4/5], la tierce mineure naturelle [5/6], etc..., mais ne les jugeant pas assez « simples » numériquement, pour les admettre à l'honneur d'entrer de plain pied dans la constitution de l'échelle normale. Ils chargèrent donc les Symphonies de calibrer tous les intervalles : tant pis si les tierces qu'ils obtenaient par leur recours diffé-

raient sensiblement des tierces naturelles. Les tierces majeures *ut-mi*, *sol-si*, *fa-la*, issues du jeu des quintes dans l'opération révélée par la figure (77), sont plus grandes que la tierce majeure entendue dans la Résonance et fournie par elle. Leur expression numérique, en longueurs de cordes, est étrangement compliquée : supposons que l'*ut* ait 81 centimètres de longueur, le *mi* en aura 64. D'où le rapport 64/81, qui est irréductible. On peut se demander comment les Pythagoriciens, épris de simplicité, n'éprouvèrent pas le désir d'adopter la tierce naturelle dont la formule arithmétique, 4/5, constitue un rapport si clair, comparativement à 64/81, qui l'est si peu. Observations analogues relativement à la tierce mineure, pythagoricienne [*si-ré*, *la-ut*, *mi-sol*] plus petite que la tierce naturelle. La seule raison qu'on puisse fournir de l'obstination des Pythagoriciens est que leur croyance au Quaternaire leur défendait d'en sortir. Il faut reconnaître aussi que dans un art homophone, d'où l'harmonisation est exclue, les tierces pythagoriciennes, ainsi qu'on le dira plus loin, sont d'un excellent effet, parce que très caractérisées.

Ainsi des considérations tirées de la philosophie mathématique prétendirent fixer *ne varietur* le mécanisme essentiel du régime sonore dont l'échelle Doristi (74) fut le centre.

Il nous importe de compléter l'expérience fondamentale des Pythagoriciens et de considérer, au début d'une histoire qui devra, à toutes les époques, se référer aux indications du Monocorde, les faits principaux dont les premiers acousticiens eux-mêmes avaient constaté la genèse. C'est en mettant en vibration les parties A-2, A-3, A-4, c'est-à-dire la moitié, les deux tiers et les trois quarts de la corde totale, puis les parties A-5, A-6, etc., que l'on produit l'octave du son fondamental, sa quinte,

sa quarte, puis sa tierce majeure, sa tierce mineure, etc. Or si l'on fait vibrer, non la partie la plus longue mais la plus courte de la corde, on constate que la partie 3-B, égale au tiers de la longueur totale, fait entendre la quinte aiguë de l'octave du son fondamental; que la partie 4-B, égale au quart de la corde, fait entendre la double octave; que 5-B, égal au cinquième de AB, fournit la tierce majeure de la double octave, etc. En d'autres termes les portions de la corde situées à droite engendrent la série des harmoniques (6) (68). Donc sinon par la perception directe de la Résonance, du moins par le seul jeu du Monocorde, les Anciens ont eu à leur disposition tous les produits de la Résonance, à commencer par l'Accord Parfait de III sons, dont l'expérience précédente leur livre, « mélodiquement », les éléments exacts. Cependant ils ne songèrent pas à simplifier la série de ces Harmoniques, reportés au-dessous de la figure (68)[1], à la ramener à celle-ci :

Fig. 69.


et à en utiliser la région grave, où l'Accord Parfait règne impérieusement. Ils n'y songèrent ou ils ne le voulurent pas, pleins de révérence pour le Nombre, comme on l'a vu. De sorte qu'il y eut ici action des musiciens sur les philosophes, à l'analyse de qui les premiers livraient un langage sonore tout constitué ; et réaction des philosophes-physiciens sur les musiciens, par la consécration de ce langage et de ses préjugés, au nom de la Mathématique.

La « réaction » des Pythagoriciens fut si persistante,

[1] La série des sons Harmoniques correspond, on le voit, à la mise en vibration de la partie courte de la corde AB, c'est-à-dire à la seconde partie de l'expérience décrite.

qu'elle immobilisa la pratique musicale pour de longs siècles. Elle retarda l'évolution normale de la matière sonore. Il est vrai que Platon et Aristote s'en mêlèrent, et que la Musique, art sublime, tenait le premier rang dans l'éducation des enfants et les plaisirs des citoyens. Ne devait-elle pas se conformer au Nombre, pour rester digne de sa mission ? On sait d'autre part quelle autorité les auteurs des *Lois* et de la *Politique* ont exercée jusqu'à la fin du Moyen Age.

Il ne faudrait pas conclure de ce qui précède que les tierces fussent reléguées au point de laisser des vides dans la mélopée antique. Elles étaient pratiquées, mélodiquement, aussi souvent que dans notre art ; même, dans certains cas, — en genre enharmonique instrumental, — les tierces naturelles étaient employées. Mais la plupart du temps prévalaient les tierces Pythagoriciennes, plus grandes ou plus petites que les nôtres. On comprend que ces dimensions anormales leur aient interdit d'entrer dans la composition d'un Accord Parfait : elles y sont fausses. Les Anciens avaient tendance à toujours agrandir les tierces majeures, à rétrécir les tierces mineures. Cela devait donner à leurs mélodies un contour très saisissant ; mais en même temps toute harmonisation par accords de III sons devenait impossible. N'empêche que, mélodiquement, l'Accord Parfait se rencontre dans les restes de l'art hellénique et en de nombreux plains-chants du Moyen Age : simple apparence lorsqu'on exécutait les tierces à la manière pythagoricienne ; réalité par exception, lorsqu'il arrivait aux musiciens, entraînés à leur insu par les influences occultes de la Résonance, de lui obéir malgré eux et d'inclure en leurs quintes des tierces naturelles, qu'ils égrenaient en sons successifs.

Enfin, si l'on compare la figure (68) à la figure (6), on

pourra constater que les Anciens ont mesuré avec exactitude, au Monocorde, les intervalles où entre le *fa** extradiatonique de la Résonance. Fait remarquable, qui révèle à lui seul les différences organiques par lesquelles leur musique se sépare de la nôtre, ils n'ont point rejeté ces intervalles. Dans certaines « Nuances » mélodiques dont ils étaient friands et qui sont incompatibles avec une harmonisation polyphone, ils accueillaient le « ton maxime » [*fa**-*sol*], beaucoup plus grand que le ton normal [*sol-la*]. De sorte que, à compter les principaux intervalles de seconde dont ils usaient, on trouve au moins quatre types, qui sont, par ordre de grandeur décroissante : le *ton maxime*, le *ton*, le *demi-ton*, le *quart de ton* [= diésis], dont le fonctionnement sera indiqué plus loin.

Essayons maintenant d'exposer, assez hypothétiquement, le développement de cette pratique musicale, qui fournit aux Pythagoriciens, ces obstinés et admirables calculateurs, la matière de leurs expériences.

Construction progressive de l'échelle-type. — La quinte semble avoir été la capacité des mélopées très anciennes, constituées par une quarte plus un ton : ce qui revient à dire que de bonne heure l'excès de la quinte sur la quarte incluse avait été, sinon mesuré avec exactitude, du moins mécaniquement établi. Or cette quarte incluse, pour des raisons de fait qu'il est impossible de scruter, était située à l'aigu, dans la quinte, et se divisait : soit en deux tons plus un demi-ton, soit en un double ton plus un demi-ton, celui-ci étant, dans les deux cas, situé au grave :

Fig. 70.  Fig. 71. 

La place occupée par le demi-ton est à remarquer :

elle détermine la « pente mélodique » vers le grave, et correspond à une orientation musicale inverse de la nôtre.

En complétant au grave la quinte limitative des anciennes mélodies on avait donc :


Fig. 72.

Fig. 73.

De là à passer — soit par quarte depuis le *la*, soit par quinte depuis le *si*, soit par octave depuis le *mi*, — au *Mi* grave, il y avait tendance naturelle : le développement normal d'une échelle qui s'appuie sur la quinte et la quarte devait nécessairement et de très bonne heure aboutir à l'octave, somme de l'une et de l'autre.

Alors on fut en possession d'une échelle où le tétracorde supérieur *mi-si*, construit instinctivement et divisé en deux ou trois degrés, eut pour voisin, mais séparé de lui par un ton [*si-la*], un tétracorde semblable *la-Mi*, dans lequel les tons et le demi-ton se casèrent suivant le même ordre :

Fig. 74. DORISTI

Le calibre exact de ces intervalles successifs fut l'objet de recherches passionnées. Il a été dit plus haut par quelles raisons les Consonances Parfaites furent réputées seules efficaces à régler l'échelle. Tous les intervalles diatoniques furent régis par elles, et l'échelle dut s'appuyer exclusivement sur le « jeu » des Symphonies.

La solution pratique du problème, appliquée par exemple à une cithare à huit cordes, fut la suivante : il s'agit d'obtenir, dans des conditions de justesse calculée, la série diatonique *mi ré ut si la sol fa Mi*. C'est le *la*, corde du milieu dans le diagramme général des sons (82), centre d'une région vocale déterminée [voy.

ci-dessous p. 75], par conséquent un son fixe, ayant une hauteur absolue, — un « diapason » comme nous dirions aujourd'hui, — qui va servir de repère au mécanisme du réglage.

On prend l'unisson de ce *la*, IV[e] corde à partir du

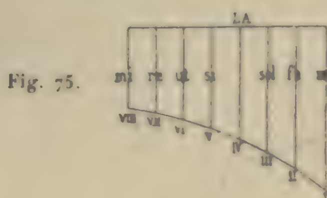


Fig. 75.

grave, et de ce son l'on passe par quinte aiguë à la VIII[e] corde [*mi*]; puis par quarte grave à la I[re]; ou de la VIII[e] corde par octave grave à la I[re] [*Mi*]; de la I[re] à la V[e] par quinte aiguë [*si*]. Déjà l'on possède l'armature sonore appelée par Aristote « le Corps de l'Harmonie », et l'on peut représenter comme il suit cette partie de la solution :


Fig. 76.

Elle fixe les cordes limitatives des deux tétracordes et aussi les cordes « compréhensives » de l'octave. Il ne reste qu'à meubler diatoniquement l'intérieur, en plaçant, suivant l'usage qui fait loi, le demi-ton au grave, et en n'appelant à la rescousse, pour régler l'accord, que des Symphonies.

Il suffit de retourner au *la*; de prendre sa quarte aiguë, pour avoir la VII[e] corde, *ré*; de passer de ce *ré*, par quinte grave, à la III[e] corde, *sol*; de ce *sol*, par quarte aiguë, à la VI[e], *ut*; et de cet *ut* au *fa*, sur la II[e] corde, par quinte descendante :



Fig. 76 *bis*.

L'addition des deux opérations est :

Fig. 77.



Ainsi, par la seule aide des Symphonies, sans l'intervention d'aucun autre intervalle, on a réglé l'instrument et disposé ses cordes suivant la série-type à laquelle les Grecs donnaient le nom d'Harmonie Doristi.

Une telle échelle ne peut donc impliquer que les Grecs aient perçu ou deviné les phénomènes de la Résonance Inférieure. Les accords mineurs qu'elle crée, symétriques et inverses des accords majeurs (9) engendrés par la Résonance Supérieure,

Fig. 78.



sont constitués par des tierces « naturelles » et ne ressemblent pas à ceux que l'on obtient en superposant les sons diatoniques réglés ci-dessus (77) par les Grecs, au moyen des quintes.

Et, cependant, malgré ces différences organiques, les recherches d'Œttingen et de Riemann reçoivent de l'Art Antique une véritable confirmation. Il semblerait que les Anciens eussent possédé de la Résonance Inférieure une intuition assez nette pour qu'elle les orientât vers le Mineur, pas assez nette pour qu'elle leur permît de le calibrer avec exactitude. Ils s'arrêtèrent en route et ils ne réalisèrent point les agrégations sonores suggérées par le phénomène. Il est d'ailleurs très singulier, puisque la Résonance Supérieure se produit et se perçoit beaucoup plus facilement, qu'elle ait été si lente à se dégager et à réagir, et que son utilisation [xve et xvie siècles], son examen analytique [xviie et xviiie siècles] aient été si tardifs. L'évolution de la musique est un paradoxe.

II

L' « HARMONIE » HELLÉNIQUE

L'Harmonie (*= le Mode*). — Une Harmonie est, dans la langue des Athéniens, une échelle mélodique spécifiée par la place qu'occupent les intervalles caractéristiques, dans chacun de ses tétracordes. En Diatonique, l'intervalle caractéristique de chaque tétracorde est le demiton. Lorsqu'il est situé au grave, il détermine le mode national par excellence, le mode dorien, l'Harmonie Doristi, dont la formule figurative est communément l'octave décrite (74). Mais l'octave n'est point la capacité moyenne, limitative du mode, et ici le lecteur doit renoncer à nos habitudes modernes pour s'adapter à celles des Anciens.

L'octave dorienne était simplement considérée comme la partie centrale du diagramme sonore, lequel s'appliquait en principe au registre général des voix masculines. On les situait, chez les Grecs, à peu près comme il suit, les dimensions exactes des divers registres dans l'art vocal des Anciens étant mal connues :

Fig. 79.



De ce diagramme le son-milieu est :

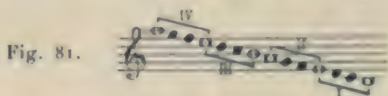
Fig. 80.



Ce son-milieu s'appelait « la Mèse », comme de juste. On peut constater que, sur la précédente figure, *tout se passe comme si* le diapason antique était d'un ton et demi [= tierce mineure] plus grave que le nôtre. En effet, le centre moyen des voix masculines est fa_1 ♯, environ [1].

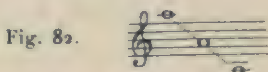
Nomenclature des sons. — Dans les exemples qui suivent, et pour simplifier la lecture, tous les sons seront transposés d'une octave à l'aigu. [On a jugé inutile de substituer une clef de ténor à la clef de sol normale.] L'échelle totale des voix d'hommes [*a* dans la figure (79)] divisée en tétracordes doriens, c'est-à-dire ayant le demi-ton au grave, sera représentée par :

Fig. 81.



De ces tétracordes, I et II, III et IV sont *conjoints*, en ce sens qu'ils ont un son commun ; II et III sont *disjoints*, c'est-à-dire séparés par un ton. De plus I n'est que la réplique de III au grave, et IV la réplique de II à l'aigu. Le centre d'un pareil système tétracordal est évidemment la disjonction ou ton disjonctif *si-la*. Pour que le *la* devienne la corde centrale ou Mèse, il faut que l'on ajoute au grave sa réplique à l'octave, pendant symétrique du *la* aigu par rapport au *la* central :

Fig. 82.



De la sorte, le *la* du milieu est bien la Mèse du système. Mais dans le *la* grave les Anciens ne voient qu'une note « ajoutée ». Le terme qu'ils emploient pour la désigner le dit expressément : *proslambanomène*. Il est, en con-

[1] Cette anomalie, à laquelle des explications nouvelles sont proposées par Riemann et F. Greif, est maintenue ici, pour des raisons exposées ailleurs [*Encyclopédie de la Musique*, I. *Grèce* (Delagrave)].

séquence, nécessaire d'interpréter le cadre de leur système sonore, non comme une double octave, mais comme l'étagement de quatre tétracordes ayant chacun sa fonc-



Fig. 83.

tion dans l'ensemble. La terminologie qu'on leur appliquait précise leur rôle et leur place ; c'est de bas en haut :

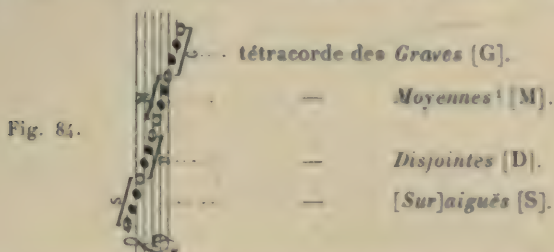


Fig. 84.

Cet ensemble tétracordal constituait le **Grand Système parfait**.

De très bonne heure il s'enrichit d'un cinquième tétracorde, modulant, selon nos idées modernes, et dont l'adjonction pourtant, par une véritable antinomie, valut au système agrandi l'étiquette de **Système immuable** ou Système « non modulant » !

Le cinquième tétracorde s'appuyait sur la mèse et supprimait la disjonction ; il devenait donc conjoint au tétracorde des Moyennes. De là son nom: *T. des Conjointes*. Le schème ci-dessous rend compte de son insertion :

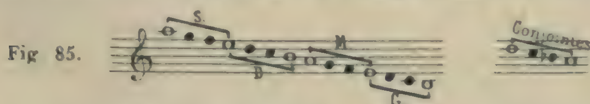


Fig 85.

La mèse *la*, l'*ut* et le *ré* du médium figurent dans le Système Immuable à un double titre : ils font partie de deux tétracordes distincts, dans lesquels ils portent des numéros d'ordre différents.

[1] La Mèse est la *moyenne* par excellence.

En réalité, le tétracorde des Conjointes n'est autre que celui des Moyennes transposé d'une quarte : c'est

Fig. 86. 

une modulation à la sous-dominante, si l'on parle le langage moderne. Pour les Grecs, ce n'était rien qu'une extension de l'échelle dans un ton tellement voisin, qu'il était considéré comme partie intégrante du ton principal. Les Modernes disent de la modulation à la sous-dominante qu'elle est « fade » : de là certaines prescriptions et proscriptions dans son emploi. Les Grecs jugeaient qu'elle est « nulle », et qu'une pointe poussée vers le ton situé une quarte plus haut n'entraînait aucune déformation du Système Parfait. Par là celui-ci se trouvait complété et atteignait le *nec plus ultra* de la richesse et de l'indépendance. Mais aussi n'avait-il plus le droit de se donner d'autres licences : l'épithète « immuable » l'implique.

Comparaison de l'Octave Dorienne et de notre octave type. — Notre gamme type, enfermée dans les limites d'une octave et qui renaît, pareille à elle-même, de huit en huit degrés, peut être utilement comparée à l'octave dorienne extraite du Grand Système Parfait. Si l'on superpose les deux formules, on reconnaît à première vue, comme Riemann l'a indiqué, qu'elles sont « semblables », mais inverses :

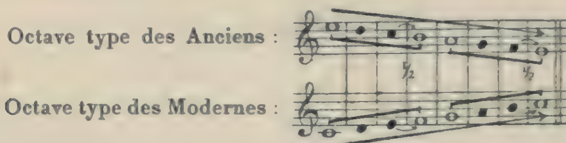


Fig. 87[1].

[1] Qu'il soit permis de renvoyer encore le lecteur au chapitre IV du Traité de la Musique Grecque, dans l'*Encyclopédie de la Musique*, où les notions d'acoustique pythagoricienne sont exposées.

Cette superposition n'est possible que si le réglage de l'échelle moderne se fait par le procédé mécanique dû aux Pythagoriciens, et qui consiste, on le sait, à calibrer les intervalles par le seul moyen des Symphonies ou Consonances Parfaites.

De même qu'on tire le mode de MI de la série des quintes descendantes,


Fig. 88.

on peut construire le mode d'UT avec la série ascendante :


Fig. 89.

Les intervalles diatoniques résultants sont dans ce cas rigoureusement superposables (87). Et ce rapprochement est légitime ; car ce fut sous la forme pythagoricienne que le mode d'UT apparut dans l'histoire musicale [Cf. chap. III]. Seront signalées en temps voulu les modifications qui se produisent dans la constitution organique de son échelle, lorsque le réglage de ses sons se fait par le ministère des tierces en même temps que par celui des quintes.

La Quinte et la Quarte. La Fondamentale. — Le rôle de la quinte et de la quarte dans l'Art Moderne a été défini plus haut [p. 33 à 37] ; ces intervalles sont non seulement, sous leurs formes consonantes, les étalons de la justesse, mais, par leurs formes dissonantes, les caractéristiques du ton : la fonction de la Sensible est engendrée par la tendance de la quinte mineure [ou diminuée] et de la quarte majeure [ou augmentée] à se résoudre sur l'accord parfait de la Tonique.

Chez les Anciens, la quinte et la quarte consonantes sont aussi les agents de la justesse, mais les tendances résolutives de la quinte et de la quarte dissonantes sont insoupçonnées. Cela tient à ce que l'Accord de III sons, que l'on trouve cependant à l'état d'arpège mélodique dans les monuments conservés, mais qui n'a jamais été pratiqué en tant que groupement harmonique, n'est point le repos vers lequel tend le discours musical. La Tonalité n'inflige pas alors aux échelles les contraintes que les modernes lui permettront d'imposer ; la Tonique, telle que nous l'entendons, ne se trouve pas dans l'Art Antique.

Celui-ci est homophonie ; le nôtre est polyphonie. Notre Tonique est le centre harmonique du régime musical nouveau, lequel s'appuie sur la tierce. L'Art Antique n'a pas de tonique fixe. Chaque échelle a un degré principal qu'on peut appeler la Fondamentale du mode, mais qui ne doit pas être assimilée à une tonique. Et cela est si vrai que l'Harmonie Doristi, le Mode de MI conducteur, oscille entre deux fondamentales : *la* et *mi*.

Sur ce principal degré les Anciens installaient la Quinte Modale ; la mobilité du support pouvait donc, en mode dorien, faire occuper à cette quinte les deux positions suivantes :

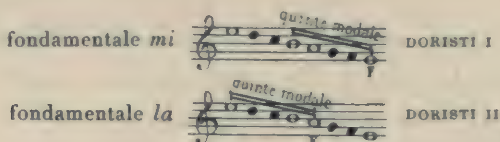


Fig. 90.

Remarquer que la tierce incluse est mineure dans les deux cas, et que la seconde forme a une réelle analogie avec notre Mineur sans note sensible. Mais comme la finale mélodique est, pour les deux Doristi, le *mi*, on

devine quelles différences d'aspect mélodique séparent les cantilènes en Doristi-*La* des nôtres en *la mineur*. Celles-ci concluent sur le *la* [tonique]; celles-là sur le *mi*, qui est dans ce cas une pseudo-dominante. Quant à la Doristi-*Mi*, elle n'est comparable ni à notre *mi mineur*, ni à notre *la mineur*.

Ainsi ces Fondamentales, qui participent en quelque mesure aux fonctions de notre tonique, — puisque la quinte modale détermine une pseudo-dominante avec médiante incluse, — gardent une imprécision systématique. Il y a là une source de fonctions inconnues à notre art et qui sont issues de ces ambiguïtés, riches de surprises : la beauté de l'art antique est liée à l'incertitude de ses échelles. Le tyran MI fut bon prince.

Les divers Genres de l'Harmonie. — Cette incertitude organique est plus apparente encore dans les autres genres que l'Harmonie comporte. Ce qui a été dit précédemment s'applique au genre diatonique le plus répandu, qui procède par tons et demi-tons, et a été établi au moyen d'un mécanisme dont la quinte, consonance féconde[1], est l'unique facteur (77). Les Grecs, dont le langage sonore fut surtout un dessin au trait et qui ne pouvaient comme nous le colorer diversement par les moyens de la polyphonie harmonique, s'évertuèrent à trouver des variantes à la formule diatonique. La foule illettrée chantait « *mi ré ut si la sol fa mi* », comme nous chantons « *ut ré mi fa sol la si ut* ». Il fallait que les variantes de la gamme-type en respectassent les cadres et les allures de manière à ce que, sous les déformations voulues, la vieille et simple série se retrouvât. Et en effet rien, dans les « genres » nouveaux, ne contrevient à l'ossature du Dia-

[1] On trouve la quinte à la base de tous les systèmes musicaux, en tous temps et en tous pays.

tonique. De plus, ces types artificiels vont nous renseigner utilement sur cette « pente » de l'échelle, déjà signalée (87).

Il a été montré que dans la Doristi diatonique tous les tétracordes sont semblables. Chacun d'eux a le même dispositif que celui des Moyennes, le principal,



Fig. 91.

parce qu'il renferme la Mèse, degré central de l'échelle.

Les Grecs créèrent, à côté du Diatonique, des variétés tétracordales qui constituèrent autant de « genres ». La première fut déterminée par la suppression du deuxième degré à partir de l'aigu :



Fig. 92.

La seconde par déplacement du deuxième degré [*sol*] vers la base [*mi*] du tétracorde :



Fig. 93.

La troisième par déplacement du deuxième degré [*sol*] vers le sommet [*la*] du tétracorde :



Fig. 94.

Ce qui est commun à ces types divers c'est la formule (92), le « tricorde » enharmonique : on peut en conclure que le *mi* exerce une attraction permanente sur le *fa*, que celui-ci est une manière de Sensible, caractéristique

[1] Étiquette, proposée par Gevaert.

de l'échelle et qui survit aux modifications qu'on lui fait subir. La « pente mélodique » se trouve ainsi confirmée vers le grave.

Théoriquement, pour construire le diagramme général dans le Genre Enharmonique Vocal, et dans les deux Chromatiques, il suffit d'appliquer à chacun des cinq tétracordes la suppression (92) ou les altérations (93) (94) spécifiées ci-dessus.

Pratiquement, d'après nos connaissances actuelles, la variante caractéristique, extradiatonique, paraît s'être appliquée seulement aux trois tétracordes des Moyennes, des Conjointes et des Suraiguës. De sorte que le Tableau des Genres prend la forme suivante :

GENRES

DIATONIQUE

ENHARMONIQUE

CHROMATIQUE

NÉO-CHROMATIQUE

Fig. 95.

Importance de l'Enharmonique. — L'importance de l'Enharmonique, sur laquelle tous les théoriciens antiques sont d'accord, paraît contrevenir à l'universalité attribuée plus haut au genre diatonique vulgaire : l'Enharmonique est réputé le genre primordial. A preuve : il sert de modèle graphique à tous les autres genres ; le système de notation hellénique n'est explicable que par lui et par rapport à lui. L'Enharmonique serait-il antérieur au Diatonique ?

On doit supposer que non. Il n'est guère douteux que l'échelle primitive, diatonique et pentacorde,

Fig. 96. 

ne soit devenue successivement :

Fig. 97. 

Une fois complète, l'octave, par une sorte d'affectation, s'est volontairement privée d'un ou deux degrés :

Fig. 98. 

Un musicien quasi-fabuleux, Olympos, passait pour l'inventeur de ces échelles « défectives ». Leur étrangeté charma les anciens Hellènes, si bien qu'ils leur attribuèrent une valeur rituelle. Elles devinrent le formulaire de mélopées persistantes que, jusqu'au IIIe siècle avant notre ère, cinq ou six cents ans après Olympos, on retrouve survivantes dans les monuments conservés.

Mais les musiciens professionnels, spécialement les « aulètes »[1], grâce au mécanisme de leur instrument qui leur permettait, par l'obturation partielle des trous, d'obtenir des intervalles plus petits que le demi-ton, s'ingénièrent à intercaler dans l'espace *fa-mi*, un son exharmonique, un quart de ton par à peu près, — en réalité un son incommensurable et faux, — qui porta à quatre, nombre normal, les sons du tétracorde défectif. Est-il besoin de dire que l'appréciation de la justesse, en ce qui concerne cette subdivision de *fa-mi*, était impossible ?

Cependant pour faire croire à l'exactitude des intervalles minuscules créés par ce moyen, les professionnels

[1] Ce sont des joueurs de clarinette ou de hautbois. Jamais le mot *aulos* n'aurait dû être traduit par flûte. L'erreur est en circulation depuis longtemps.

supposaient la quarte divisée en dix *diésis* et le *fa*[*] intercalaire, entre le *fa* normal et le *mi*, se trouvait séparé de l'un comme de l'autre par une diésis :



Fig. 99.

C'est à une pareille projection linéaire de chaque tétracorde que la notation fut appliquée, et sans entrer dans le détail de ce système graphique bizarre, on exposera les principes qui ont présidé à sa formation.

Si l'on applique à toute l'octave dorienne l'opération de la « catapycnose », ou de la division en diésis, on trouve 24 diésis dans cette étendue :



Fig. 100.

Le mot catapycnose signifie : « par le ministère du pycnon ». Le « pycnon[1] » est la région située à la base de chaque tétracorde, où les trois sons contigus n'occupent ici (100) que l'épaisseur d'un demi-ton. Les théoriciens de l'Antiquité en parlent souvent ; et il joua, malgré certaines protestations, un rôle considérable tant dans la pratique que dans la théorie de l'art professionnel.

Le système de l'écriture musicale s'appuie sur la division en deux du demi-ton ; les créateurs de la notation ont eu pour objectif de mettre le pycnon en vedette.

[1] Littéralement le « serré ».

III

LA NOTATION

Il y eut chez les Grecs deux notations, distinctes en apparence. Mais la plus récente n'est que le décalque de l'ancienne. Celle-ci dite « notation instrumentale », parce qu'en effet elle semble avoir été créée par les aulètes pour leurs instruments (hautbois ou clarinettes), repose sur la division de l'échelle en quarts de ton. La notation dite « vocale », qui adopta le même régime, encore que les chanteurs n'y trouvassent guère leur compte, est de moindre intérêt : à l'encontre de la première, elle ne révèle rien de la structure organique de l'échelle. Il ne sera fait état, dans l'esquisse ci-dessous, que de la notation « instrumentale ». Les tableaux des traités spéciaux permettent de passer aisément de celle-ci à sa parallèle (Cf. *Encyclopédie... Grèce*, fig. 193.).

Une très ancienne notation avait attribué aux sons du diagramme général les caractères suivants, (empruntés peut-être à un alphabet archaïque, mais plus invraisemblablement imités, sans contrainte, des signes alphabétiques :

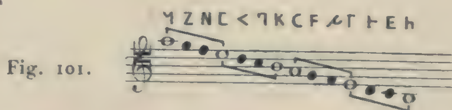


Fig. 101.

Les professionnels déclarèrent cette séméiographie incapable de satisfaire à leurs besoins : bonne en effet

pour le Diatonique, elle était inapte à traduire les variantes apportées à cette série par les deux ou trois autres genres. Elle fut remaniée, au moyen de la convention suivante :

Les sons fixes du cadre, donc le Corps de l'Harmonie, conservent les lettres primitives, mais les sons de remplissage, ceux-là même qui peuvent se resserrer au point de fournir le pycnon et qui jouent le rôle de sensibles descendantes, attirées par le son de base, adoptent la lettre de ce son, modifiée, mais reconnaissable.

Exemple. Dans l'octave type *mi-Mi*, les sons fixes qui limitent les tétracordes sont *mi si la Mi*. Leur représentation graphique se tire directement du tableau (101), et elle

Fig. 102.



est empruntée à la notation primitive. Mais les 2 groupes du pycnon (100) vont être chacun constitués, l'un, qui s'appuie sur *si*, par la seule lettre K (kappa), l'autre, ayant *Mi* pour base, par la lettre Γ (gamma). On aura :

Fig. 103[1].



c'est-à-dire que la même lettre *droite*[2], *couchée* et *retournée* figure le son de base et ses deux altérations.

En écrivant l'octave enharmonique et en l'exécutant sur l'*aulos*, par le procédé de l'obturation partielle de cer-

[1] Si l'on voulait, dans la transcription en notation moderne se conformer à la pratique des anciens, il faudrait au lieu de *ut ut' si* écrire 3 *si* consécutifs en les différenciant d'aspect. Nous avons reculé devant cette ineptie, d'autant plus que le premier *ut* correspond assez bien au son qu'il représente.

[2] M. Fr. Greif, dans des études en cours, déclare que la lettre réputée droite jusqu'à présent était en réalité, lorsque fut créée l'écriture musicale, une lettre retournée. Cette interprétation, en admettant qu'elle soit exacte et que la preuve puisse être faite de sa légitimité, n'aboutit pratiquement qu'à une transposition des échelles. Elle n'est point admise ici. Cf. p. 76, note. Voyez aussi l'Index, au mot *Diapason*.

tains trous, on constate que la notation donne les avertissements suivants : 1° après avoir franchi le double ton [diton] *mi-ut*, on aborde un groupe sonore homo-



Fig. 104.

gène *ut-ut***-si*; 2° *ut* et *ut** sont en relation étroite avec *si*; 3° *si*, affecté d'une lettre droite, est le son fixe, immuable vers lequel sont attirés ses deux voisins du pycnon, qui peuvent être considérés comme deux Sensibles, émanées du *si* lui-même. Même raisonnement pour *la-fa-fa***-mi*.

Que nous voilà loin du franc Diatonique précédemment établi sur la consonance de quinte !

L'art vulgaire. L'art des professionnels. — Cependant ce Diatonique vulgaire, assis sur la Symphonie par excellence, contrôlé par Pythagore et auquel Platon attribuait la suprématie, se refusait à disparaître devant la subtile et artificielle création des musiciens de métier. Mais telle fut l'importance prise par l'Enharmonique qu'il imposa au Diatonique une partie de sa notation. On réduisit l'échelle vulgaire à un véritable esclavage graphique. Elle dut se satisfaire de signes qui n'étaient point faits pour elle, qui ne lui convenaient pas, et qui bientôt l'altérèrent.

On décréta que le son le plus proche de la base tétracordale serait affecté, dans tous les Genres, du signe correspondant enharmonique, qui représente soi-disant le quart de ton, diviseur du demi-ton. Il faut se souvenir que le ton était censé partagé en quarts ou diésis ; que par conséquent il en contenait quatre et le demi-ton, deux. D'autre part, c'était un article de foi que le domaine du pycnon (100) (103) pouvait excéder quatre diésis, mais ne devait pas en comprendre cinq.

Pour écrire l'octave chromatique on put, en s'appuyant sur ces conventions, se servir des mêmes signes que dans le genre enharmonique, quitte à ce que confusion s'ensuivît :


Fig. 105.

Les circonstances, le contexte déterminaient le choix entre le Chromatique et l'Enharmonique. Quelquefois, il est vrai, on prenait la peine de barrer, en Chromatique, la lettre retournée :


Fig. 106.

Pour écrire l'octave diatonique vulgaire on dut, toujours par respect pour les conventions précitées, renoncer à l'emploi de la lettre retournée, laquelle n'a pas le droit de représenter un son éloigné de la base de 5 diésis ou plus. On rétablit, pour le deuxième son tétracordal à partir de l'aigu, la lettre droite de l'ancienne notation et l'on obtint l'échelle (tempérée) ci-dessous :


Fig. 107.

En superposant les trois octaves, enharmonique des professionnels, chromatique et diatonique vulgaires, on s'explique les incertitudes de ce système graphique :



Fig. 108.

Il n'est pas malaisé de prévoir les conséquences d'un pareil régime. Sans insister sur la confusion qu'il fait naître entre l'Enharmonique et le Chromatique, on rappellera que pour les professionnels la série :

Fig. 109.

commune aux trois genres, conservait toujours même valeur. Sollicités par la notation ils exécutaient donc, dans les trois genres :


Fig. 110.

installant ainsi à la base de chaque tétracorde un quart de ton, ou ce qu'ils déclaraient être un quart de ton, — une diésis. Or il en est de la notation musicale comme de l'orthographe : les habitudes vicieuses créent des fonctions perverties dans le langage qu'elles prétendent fixer ; elles font croire, en suggestionnant l'œil, à la réalité de leurs divagations.

Les inventeurs de la notation enharmonique, aux VII, VI siècles avant notre ère, entraînèrent les professionnels dans une erreur assez durable pour causer à l'art un réel préjudice, et long. Les virtuoses, pendant plusieurs siècles, s'obstinèrent à chanter et à jouer :

ENHARMONIQUE

9 +1 + 4 + 9 +1 = 24 d.

2 tons + 1/4 ton 1/4 t 1 ton 2 tons + 1/4 ton 1/4 ton

CHROMATIQUE

6 + 3 + 1 + 4 + 6 + 3 + 1 = 24 d.

1 ton + 1/2 ton 3/4 ton 1/4 t 1 ton 1 ton + 1/2 ton 3/4 ton 1/4 ton

DIATONIQUE

4 + 5 + 1 + 4 + 4 + 6 + 1 = 24 d.

1 ton + 1 ton + 1/4 ton + 1/4 t + 1 ton + 1 ton + 1 ton + 1/4 ton + 1/4 t.

Fig. 111[1].

[1] Le Diatonique est présenté ici sous sa forme défective [3 sons par tétracorde] qui paraît avoir été, vocalement, la plus employée.

tandis que les musiciens « vulgaires », ceux qui ne prenaient point plaisir « à torturer les mélodies, à tirailler en tous sens les cordes de leur lyre », et qui s'appelaient Pythagore, Platon, Aristote, continuaient à se satisfaire des trois ou quatre Genres, tels que le tableau (95) les exprime.

Cet art « vulgaire » était le seul qui s'appliquât aux Chœurs Lyriques de Pindare et de Simonide, aux Chœurs Tragiques d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, aux Chœurs Comiques d'Aristophane. Les interpretes choristes [choreutes] de ces ouvrages étaient de libres citoyens. Ils avaient reçu, comme tous les Athéniens, une instruction musicale solide, mais simple, fondée sur la pure doctrine pythagoricienne, et non encombrée des maléfices de la catapycnose : le Diatonique et le Chromatique vulgaires étaient seuls enseignés, sans doute, aux non professionnels, et appliqués à toutes Harmonies en cours, Doristi et suffragantes.

D'autre part, les protagonistes du théâtre furent d'habiles virtuoses. Dans les « chants de la scène » dans les monodies des acteurs, partout où le talent individuel pouvait se donner essor, les billevesées inventées par les enharmonistes, et qui se compliquèrent bientôt de Nuances mélodiques bizarres, totalement destructrices des échelles normales, devaient être en faveur : il faut bien admettre que le public y prenait goût ! De sorte que, si étrange que cela soit, deux arts ennemis pouvaient se condoyer sans trop d'intolérance : celui des honnêtes citoyens, moyennement instruits des choses musicales, et celui des artistes professionnels, capables des pires subtilités.

Ce dualisme est mis en évidence à chacune des pages, très nombreuses, où Platon traite de la Musique. Le conflit persistant qui régnait entre les adeptes de l'une

ou l'autre école fournit des sujets de discussion, inépuisables, aux éloquents et bavards Athéniens.

Le fait est que la Grèce, éducatrice du monde occidental, lui a légué l'art tel que Pythagore et Platon l'ont compris. Tout le reste a sombré. Les Romains, qui ont hérité d'elle les Harmonies dont l'inventaire va être dressé, ont pu pendant un temps, et tandis que les maîtres grecs florissaient en Italie, pratiquer plus ou moins lourdement les Genres et les Nuances de leurs initiateurs. Ils en perdirent peu à peu le sens et la pratique. Ils ne transmirent au Moyen Age, abstraction faite de quelques menus détails, accidentels, que le Diatonique vulgaire des Pythagoriciens. Et les nobles mélopées de la liturgie chrétienne primitive eussent été agréées sans doute par le goût austère de Platon.

Ce que la notation grecque met en lumière. — La notation enharmonique, qui correspond à une forme artificielle de l'échelle musicale, n'a pu s'appliquer aux genres chromatique et diatonique vulgaires, — abstraction faite des incohérences qui résultent de cette adaptation, — que s'il existe une parenté organique entre les trois genres. Cette parenté réside, on l'a indiqué déjà, dans l'attraction exercée par le son de base [le son grave du tétracorde], sur ses deux voisins supérieurs, sons mobiles du remplissage. La notation prouve avec évidence que le troisième degré du tétracorde, à partir de l'aigu, subit irrésistiblement cette attraction, et que le second degré lui-même, encore inféodé au pycnon en chromatique, n'échappe à l'influence de la base que dans le diatonique, et dans le néo-chromatique. Ainsi : 1° il y a dans chaque tétracorde, et dans tous les genres une sensible toujours prête à tomber sur le degré inférieur ; 2° en enharmonique et en chromatique il y en a deux, la

sensible supérieure étant moins fortement sollicitée vers la base, mais y tendant assez pour que sa représentation soit tirée d'une simple modification du même signe. Par là se trouve confirmée la déclivité de l'échelle musicale hellénique vers le grave :

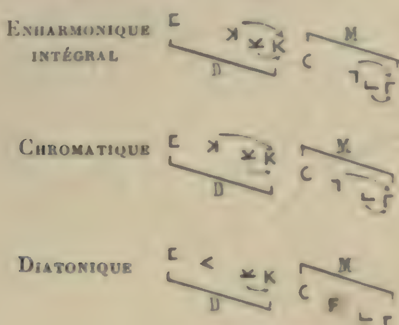


Fig. 112.

Dans les ouvrages conservés — entre autres Gaudence et Alypius, — où les échelles sont décrites et figurées, tous les diagrammes sont tracés de haut en bas, conformément à la pente mélodique[1].

D'autre part, dans tous les fragments musicaux conservés, les tendances conclusives vers le grave sont manifestes : la finale du mode est normalement située au bas de l'échelle modale, et les plains-chants du Moyen Age, dérivation de l'Art Antique, conserveront tres

[1] Cette notion des Sensibles descendantes a été exposée par L. Laloy [*Aristoxène de Tarente*]. Elle contrevient formellement aux hypothèses récentes de F. Greif, qui voit dans ce que nous appelons la lettre retournée, ꓘ par exemple, le degré stable de l'échelle et nous oblige ainsi à changer la pente du système, ce qui est, semble-t-il, une contradiction.

Avant F. Greif, von Jahn et Riemann ont proposé des échelles de Gaudence et d'Alypius une lecture autre que celle de Bellermann-Gevaert. Riemann n'admet pas que le « ton hypolydien » soit l'échelle naturelle, c'est-à-dire sans ♯ ni ♭ [*Handbuch der Musikgeschichte* I, 1.] J'estime que les Français ont le plus grand intérêt à conserver l'interprétation à laquelle s'est ralliée Gevaert. Il ne s'agit que de transposer : cela ne touche nullement au fond des choses. Les ouvrages de Gevaert, de Th. Reinach et de Laloy, écrits dans notre langue et affiliés au même système de lecture, valent qu'on en respecte les transcriptions.

souvent cet aspect. La figure (87) exprime les concordances inverses des deux régimes musicaux qui se sont succédé, et montre que de la forme tétracordale dépend l'orientation mélodique vers le grave ou vers l'aigu.

Les tons. — Le système graphique, dont l'essentiel seulement vient d'être présenté, fut primitivement appliqué à quatre tons principaux, situés sur chacun des degrés du tétracorde des Moyennes (*Mi, la, sol, fa*) dont les armures respectives étaient :



Fig. 113.

Le ♭ entre parenthèses est celui des Conjointes. Peu à peu, pour répondre à des besoins grandissants, furent créés tous les tons intercalaires et tous les tons à dièses. Il arriva que cette extension imprévue d'une notation restreinte, très claire tant qu'elle fut limitée aux tons primitifs, engendra des irrégularités et quelques incohérences. Finalement, sur chacune des lettres dites droites de la notation diatonique ancienne (101) un pycnon s'installa, avec ses trois signes homogènes. Exemples :

Fig. 114.

Il a été indiqué déjà qu'une seconde notation, décalque de celle-ci, mais beaucoup moins significative, fut concurremment employée par la suite. Ses signes furent empruntés à l'alphabet usuel. Les triades du pycnon, si nettement exprimées par les graphies ci-dessus, devinrent, dans la nouvelle écriture, invisibles.

IV

LES HARMONIES BARBARES

L'Harmonie Dorienne, la Doristi, le Mode Dorien, — toutes expressions équivalentes, — servait de base à l'éducation musicale chez les Grecs. Formule nationale, expression de l'art indigène, elle était le fondement même de cet art. La théorie des *Sons*, des *Intervalles*, de l'*Harmonie*, des *Nuances*, des *Tons* s'appliquait essentiellement à la Doristi. La notation fut créée pour elle.

A côté d'elle cependant coexistèrent d'autres Harmonies, venues de l'Archipel ou de l'Asie Mineure, et dont l'origine, pour quelques-unes, doit être cherchée plus loin, vers l'Orient. Ce serait une erreur de croire à une simple juxtaposition d'éléments exotiques qui seraient venus voisiner, en bonne intelligence, avec l'art de la Grèce propre. Celui-ci, en tout ordre de choses, fut un actif et merveilleux accapareur. Il transforma, à son usage, les apports extérieurs ; si bien qu'il nous est impossible de retrouver, sous la livrée des harmonies « barbares » telles que la Phrygisti ou la Lydisti, ou des harmonies gréco-asiates, l'Eolisti, l'Ionisti, la forme originelle de ces musiques nées au loin. Le tableau des Harmonies, quel que soit le mode de groupement qu'on adopte, est manifestement hellénisé du haut en

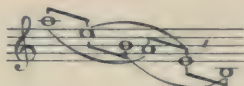
bas. Les Grecs du continent ont ramené à l'unité, qui est la noble Doristi, tous les éléments empruntés à l'Asie ; pour ce faire, ils les ont châtrés, sans doute, et leur ont fait perdre la saveur du terroir. Il semble qu'au temps de Platon l'assimilation n'était pas encore complète ; l'inventaire modal ci-dessous ne correspond guère qu'à la fusion réalisée, vers la fin du IVᵉ siècle avant notre ère, entre les harmonies doriennes et les autres. Au Vᵉ siècle, l'auteur du Banquet s'insurge si furieusement contre l'Iasti, la Phrygisti, la Lydisti, qu'il est difficile de les croire d'ores et déjà réduites aux formes que nous leur connaissons. Laloy l'a observé.

La classification présentée ici est suggérée par une phrase d'Aristote, dont il est possible, grâce à Gevaert, de pénétrer le sens :

« Il y a deux types principaux de constitution, Démocratie et Oligarchie, de même qu'on distingue deux vents principaux, Nord et Sud, et que *certains réduisent à deux le nombre des Harmonies : la* DORISTI *et la* PHRYGISTI. » [Politique IV, 3.]

Cette réduction va être tentée.

A. *Groupe dorien.* — Le Système Parfait ayant pour centre l'octave dorienne *mi-Mi* et pour Corps de l'Harmonie les sons fixes figurés par des rondes, va fournir, sur ces sons fixes, trois octaves différentes : *la-La*, *mi-Mi*, *si-Si*, qui sont, chacune, représentatives d'une Harmonie :

Fig. 115. 

Est déjà connue l'octave *mi-Mi*, expression abréviative de la Doristi ; et l'on a signalé les deux formes que prend cette octave par suite de la mobilité de sa fonda-

mentale. Or les ouvrages théoriques et les monuments concordent pour établir un lien des plus étroits entre chacune des deux Doristi et l'une des deux autres octaves, *la-La* et *mi-Mi*, figurées ci-dessus (115).

Le Doristi I [*mi-si-Mi*] a pour quinte modale *Mi-si* (90) ; le mode représenté par l'octave *si-Si* installe sa quinte à la même place.

La Doristi II [*mi-la-Mi*] a pour quinte modale *La-mi* (90) ; le mode représenté par l'octave *la-La*, également. On peut écrire :



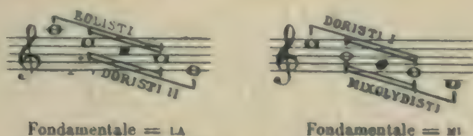
Fig. 116.

Cela fait la preuve que la Doristi, par sa double forme, est apparentée aux deux Harmonies situées à une quarte de distance, au grave et à l'aigu. Par condensation de la figure précédente, celle-ci réunira tout le groupe :



Fig. 117.

Mais il est bon de dissocier les deux paires modales pour les étiqueter plus clairement :



Fondamentale = LA   Fondamentale = MI

Fig. 118.

La tierce a été incluse, afin de spécifier, en langage moderne, l'Accord Parfait Mineur impliqué par la quinte modale. La conclusion mélodique ordinaire, la « finale », se fait sur le son grave de chaque octave. Le tableau

des Finales, montrant aussi les séries diatoniques au complet, sera par conséquent :

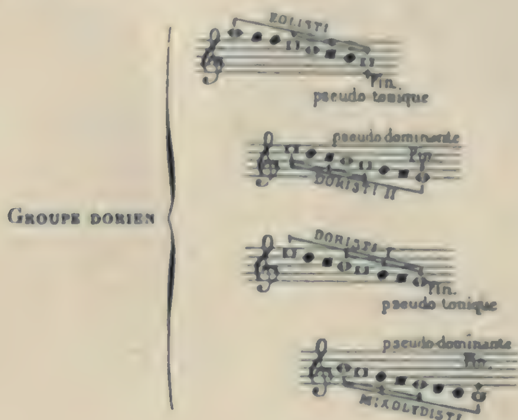


Fig. 119.

Ces échelles conjuguées, toutes appuyées sur les sons stables du Système Parfait, et qui s'organisent autour de la Doristi, constituent le groupe dorien. Il fournit la première des deux grandes divisions « harmoniques » indiquées par Aristote.

Le lecteur objectera peut-être qu'une harmonie éolienne [Eolisti], et une harmonie « mêlée de lydien » [Mixolydisti] ne paraissent guère aptes, si l'on en croit leurs noms, à entrer dans la famille dorienne. Mais, sans compter que les Eoliens sont des Grecs continentaux, chassés d'Europe par l'invasion des Doriens, on peut constater que ces Harmonies étrangères, — les Grecs disaient barbares, — se sont strictement assorties à l'Harmonie nationale hellénique : la preuve en est dans la symétrie des tableaux qui précèdent : des modes venus de Lesbos et de l'Asie Mineure, il ne reste plus ici qu'une adaptation. L'harmonie Eolisti s'appela bientôt Hypodoristi, ce qui veut dire « mode teinté de dorien ». Quant à la Mixolydisti, dont l'étiquette survécut, elle est consi-

dérée par Platon et par Aristote comme un des plus vieux alliés du mode principal. Elle avait droit de cité dès longtemps ; Eschyle volontiers l'employa.

La définition du groupe dorien sera : *un ensemble coordonné de quatre Harmonies ayant pour centre la Doristi sous ses deux formes, toutes appuyées sur les sons fixes du Grand Système Parfait ; réparties en deux sous-groupes autour des fondamentales* LA *et* MI *et, dans le Diatonique vulgaire, divisant toutes leur quinte modale par une tierce mineure à partir de la base de cette quinte, qui est la fondamentale du mode ou sa pseudo-tonique.*

Il est à remarquer que les deux fondamentales du groupe dorien sont les sons limitatifs du tétracorde des Moyennes, [*la-Mi*], le tétracorde par excellence, puisqu'il contient la Mèse, ombilic de tout le système sonore, chez les Grecs.

B. *Groupe phrygio-lydien.* — Lorsqu'on a retenu le mécanisme du précédent groupement, il est facile d'imaginer, par analogie, l'association deux à deux de quatre nouveaux modes : leurs fondamentales seront installées sur les sons mobiles du tétracorde des Moyennes, *sol* et *fa*; construction quelque peu branlante, si l'on songe à l'importance et à la dignité que les Grecs conféraient aux sons fixes de l'échelle musicale, et par contre à l'instabilité des sons de remplissage, exposés aux plus étranges vicissitudes. Néanmoins, les Anciens réalisèrent l'édification de deux Harmonies sur la fondamentale *sol*, de deux Harmonies sur la fondamentale *fa* :



Fig. 120.

La quinte est mise en évidence, comme précédemment, et on lui a inclus la tierce, qui est, dans l'accord mélodique modal, le seul son fixe emprunté au Corps de l'Harmonie dorienne. Cette tierce, dans les deux cas, forme avec la fondamentale un intervalle majeur, de sorte que la quinte modale implique dans ce groupe, en langage moderne, un Accord Parfait Majeur.

Il suffit de comparer la figure (120) à la figure (118) pour saisir les différences de structure entre les octaves modales présentées. Ici (120) tout est au rebours de là (118). Or c'est précisément à ces octaves hétérodoxes que les Grecs ont attribué la représentation des modes « barbares » venus de la Phrygie et de la Lydie. Et il est probable que la sensation du « Majeur », due à la tierce incluse, était pour les musiciens de l'Hellade la caractéristique de ces échelles.

Tableau analogue au tableau (119), pour la mise en évidence des diverses Finales :

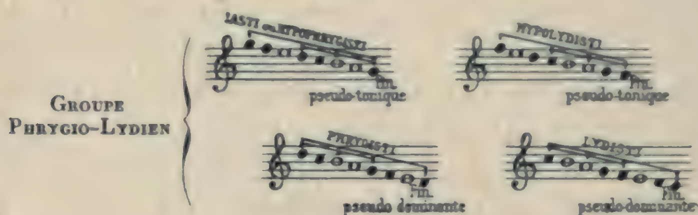


Fig. 121.

Définition : *le groupe modal prhygio-lydien est constitué par un ensemble de quatre Harmonies, toutes appuyées sur les sons mobiles du Grand Système Parfait ; réparties en deux sous-groupes autour des fondamentales* SOL *et* FA *et, dans le Diatonique vulgaire, divisant toutes leur quinte modale par une tierce majeure à partir de la base de cette quinte, qui est la fondamentale du mode ou sa pseudo-tonique.*

Comme précédemment, le son le plus grave de l'octave

modale, théoriquement, sert de finale ; de sorte que, dans un mode sur deux, cette finale est une pseudo-tonique ; dans un mode sur deux, elle est pseudo-dominante (121).

L'Harmonie Iasti ou Ionisti s'appela en dernier lieu Hypophrygisti, ce qui signifie « teintée de Phrygisti » ; de même l'Hypolydisti est dite « teintée de Lydisti », puisque tel est le sens du préfixe *hypo*. On a déjà fait connaissance avec l'Hypodoristi, qui se trouve, vis-à-vis de la Doristi, dans une relation analogue. La parenté qui unit chacune des deux Harmonies dans ces diverses paires est établie par les schèmes précédents.

Les différences essentielles qui séparent le mode de sol [Iasti] et le mode de fa [Hypolydisti] de notre Majeur sautent aux yeux. L'octave antique *sol-Sol* manque du *fa*♯ ; l'octave *fa-Fa* manque du *si*♭. La première est *moins majeure* que notre Majeur : pas de Sensible ; donc la septième de la pseudo-tonique y est mineure. La seconde est *plus majeure* que notre Majeur, par suite de l'insertion du triton dans la quinte modale [*fa sol la si*♮* *ut*]. Cela tend à produire entre les antiques Harmonies et le Majeur moderne une cassure profonde. Toutefois l'accord placé sur notre tonique est le même que celui dont l'assiette repose sur les fondamentales sol et fa ; et bien que les Grecs n'aient point pratiqué polyphoniquement cet accord, son emploi mélodique, fréquent, ne laisse aucun doute sur sa présence latente en leur art. Mais il faut se souvenir de ce qui a été dit relativement au calibre de ses intervalles constitutifs.

Réunissant enfin, en une juxtaposition qui est le commentaire du passage aristotélique, les deux groupes de modes, on aura la double figure suivante, qui résume en une vue d'ensemble toute la modalité antique :

HARMONIES

DU

GROUPE DORIEN NATIONAL

installé sur les Sons Fixes du Grand Système Parfait.

Tierce mineure incluse dans la Quinte Modale.



Fig. 122.

HARMONIES

DU

GROUPE PHRYGIO-LYDIEN EXOTIQUE

installé sur les Sons Mobiles du Système Parfait.

Tierce majeure incluse dans la Quinte Modale.



Fig. 122 *bis*.

Il suffit de lire ce tableau pour saisir sur le vif l'assujettissement des Harmonies non helléniques au Grand Système Parfait, lequel s'appliquait en principe à l'Harmonie nationale : il y a là l'aboutissement d'un régime où la fusion des divers modes s'est faite à la longue. Il serait dangereux d'affirmer que cet ensemble, symétriquement disposé en deux groupes, eût été ainsi constitué au VIe et au Ve siècle, belle époque de l'art grec. Au temps d'Eschyle et de Pindare, les Harmonies non helléniques avaient gardé une part de leur autonomie et n'avaient pas encore été adaptées, au prix de leur indépendance, aux formules doriennes. Le schème (122) (122 *bis*) n'est donc qu'un moyen de se représenter ce que furent, après leur enrôlement parmi les Harmonies de l'Hellade continentale, les Harmonies asiates. Son avantage est de fixer dans le souvenir, par des raisons empruntées aux conceptions

modernes, les différences organiques qui subsistèrent, après le triomphe de la Doristi, entre celle-ci et les Harmonies suffragantes.

On peut y voir aussi, avec Gevaert, comme l'annonce lointaine de la réduction des Harmonies aux deux modes dont se contentent les Modernes d'Occident : le Majeur et le Mineur[1]. Et l'on peut dire que chacune des paires modales, installées sur chaque son du tétracorde des Moyennes, annonce plus ou moins l'échelle moderne correspondante :

Fig. 123.



Ce n'est toutefois qu'une vague tendance. Il est très remarquable que les seules fondamentales agréées par les Grecs soient *la*, *sol*, *fa*, *Mi*. Ni *Ré* ni *ut*, — sans parler de *si* dont la quinte est *fausse*, — n'ont été admis à l'honneur de porter Harmonie ; de sorte que des quatre bases modales est exclu le degré sur lequel la Tonalité moderne s'est assise. Car la Tonalité n'est autre que l'ensemble des phénomènes musicaux organisés autour du mode d'UT, qui est le Majeur, par excellence.

Ce Majeur tonal ne prendra rang à côté des autres échelles que par leur lente déformation, et il lui faudra plus de mille ans pour détrôner le Mineur antique. Le Moyen Age recevra en direct héritage et jalousement conservera les fondamentales antiques *la*, *sol*, *fa*, *Mi*, à l'exclusion des autres, pendant de longs siècles.

[1] Le Mineur moderne, on le montrera plus loin, n'est qu'une apparence de Mode : c'est une simple altération du Majeur, sans autonomie véritable.

V

LA POLYPHONIE ANTIQUE

En ce qui concerne les modes barbares, aucun monument ne met sous nos yeux une application des genres autres que le Diatonique. Il faut pourtant, si l'on veut se rendre un compte exact de la prodigieuse variété des échelles grecques, considérer cette application du Chromatique et de l'Enharmonique à toutes les Harmonies comme une possibilité. Sans parler des Nuances [diatonique *moyen*, *amolli*, etc. ; chromatique *tendu*, *mou*, etc.], qui les détérioraient plus ou moins, et pouvaient aller jusqu'à les abolir. Du moins cette prolixité de formes mélodiques marque-t-elle en quel sens l'art des Anciens s'affinait. Leur musique était comparable à un fil, presque sans épaisseur ; car l'harmonisation en resta, par nécessités organiques, imprécise : les échelles qui toléraient des sons extradiatoniques ne pouvaient porter des accords qu'ébauchés. Les Grecs se contentaient de jalonner leurs accompagnements par des Symphonies. Ils touchaient aux Diaphonies, en tant qu'intervalles « de passage », dans des contrepoints à deux parties, tout à fait rudimentaires (126) (127). On peut se faire une idée du rôle d'un cithariste accompagnateur en mettant à sa disposition les accords incomplets, privés

de tierce, fournies par les Symphonies du cadre fixe, en Doristi[1]. L'accord complet de III sons est impossible :



Fig. 124.

Quant aux instruments appelés improprement flûtes doubles, — puisque l'ébranlement vibratoire s'y faisait au moyen d'anches, — ils fournissaient les intervalles inclus dans l'octave ou la neuvième, sans plus ; l'un des tuyaux étant chargé de l'accompagnement, l'autre émettant le chant, le « melos ». Si le mécanisme de cet instrument implique une polyphonie continue à deux parties, celle-ci reste bien courte, puisque chacun des deux tuyaux paraît être confiné dans l'étendue de la quinte.

L'exemple suivant, hypothétique, peut donner une idée du jeu de l'*aulos* double. Il est dû à Gevaert, et il fut exécuté dans un « concert antique », offert par le directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, le 25 mai 1896, à la Société Philologique et Historique. L'*aulos* double, qui servit à l'interprète, avait été construit sur des données soigneusement établies : tout n'est donc pas conjectural dans cette petite pièce[2].

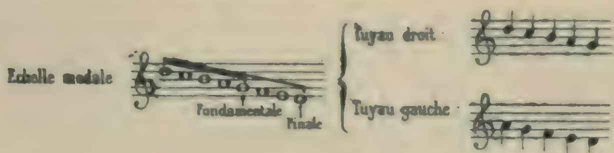


Fig. 125.

[1] Voir (171) un essai d'harmonisation, par les Symphonies, d'un des hymnes delphiques.

[2] Je dois à la bienveillance de Gevaert, dont je m'honore d'être l'élève, la communication de ce précieux essai du noble artiste, qui eut de la musique des Anciens un sens si profond.

SYNAULIE EN PHRYGISTI POUR *AULOS* DOUBLE

Reconstitution hypothétique par F.-A. Gevaert

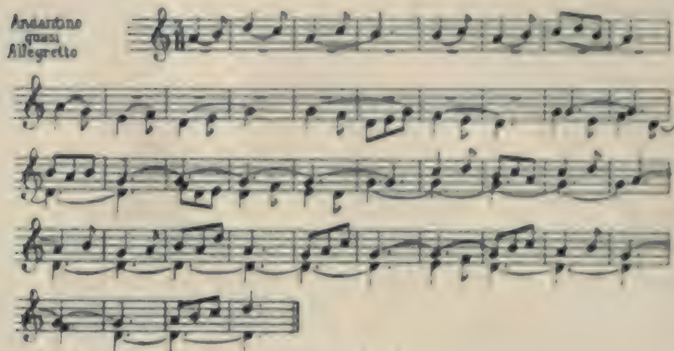


Fig. 126.

J'emprunterai encore à Gevaert [*Problèmes d'Aristote*, p. 245-6] une autre synaulie pour deux hautbois antiques, construite sur les indications d'Aristoxène : c'est une courte pièce en Doristi I, avec emploi du tétracorde des conjoints. Le rythme, spondaïque (137) est emprunté à un chœur des Oiseaux.

SYNAULIE EN DORISTI POUR DEUX *AULOI*

(L'aulos d'accompagnement est à l'aigu.)



Fig. 127.

Cette polyphonie convient à un art dont l'essence est d'être homophone et où le « melos » se montre plus parfait lorsqu'il reste nu. Dans ce cas, sa ligne musicale, isolée, propose à l'auditeur une énigme dont la clef n'est fournie que par la conclusion de la période, de la strophe ou de la pièce. Les éléments essentiels de « l'Harmonie » s'échelonnent tout le long du discours et s'éclairent par la Finale. Même lorsque celle-ci n'est pas la fondamentale de l'Harmonie, elle aide à la compréhension du problème, qui se résout à rebours et par une sorte de perception rétrospective. Il en sera de même des plains chants du Moyen Age, prolongations des cantilènes gréco-romaines.

Ne peut-on conclure que l'Art Antique, essentiellement mélodique, a pu réaliser, dans le domaine de la mélodie pure, un idéal différent du nôtre, et aussi plus subtil que le nôtre ? Les professionnels du VIᵉ et du Vᵉ siècles avant notre ère trouveraient à nos échelles de la raideur. Ils regretteraient leurs Genres, leur Enharmonique surtout, leurs détestables et abusives Nuances. Ils se plaindraient de la monotonie de notre Diatonique et prendraient en pitié ce que nous appelons avec orgueil le moderne Chromatisme. En revanche, notre opulente Polyphonie leur échapperait ; peut-être leur serait-elle odieuse. Bien que leur art, dans sa forme diatonique et vulgaire, contînt en germe une part de l'harmonisation dont nous usons, ses éléments y étaient cachés et les Grecs n'avaient pu, distraits par leur orientation homophone, les en faire sortir. Ils avaient une foi exclusive dans le « melos » en soi, dans la mélodie pure, et pour elle une prédilection. Ils raffinaient sur ses contours comme nous raffinons sur nos accords. Et ils traiteraient avec dédain notre *ut ré mi fa sol la si ut*, qu'ils jugeraient tyrannique. Leur Doristi était plus libérale : elle admettait des modes suffragants, tandis que notre UT MAJEUR est un autocrate, absolu.

VI

LA RYTHMIQUE

De même qu'il y eut chez les Grecs deux musiques, l'art du « vulgaire » et l'art des professionnels, il y eut deux rythmiques, celle du peuple et celle des musiciens-poètes. Les plus illustres compositeurs de la Grèce sont ses Lyriques et ses Tragiques ; et l'association des arts musicaux, Poésie, Musique et Danse, fut assez étroite jusqu'au IVe siècle avant notre ère, pour que les rythmes, dans leurs principes et dans leurs applications, fussent communs aux trois arts.

Il importe de distinguer la danse du peuple de l'orchestique lyrique et théâtrale. Les marches militaires et tous les « pas » qui en dérivent ou s'y rapportent, la plupart des gambades exécutées par les Bacchants[1], un grand nombre de danses comiques réservées aux acteurs du drame satirique ou de la comédie proprement dite se rattachent à cette orchestique rudimentaire et violente où le jalonnement rythmique régulier, établi par des percussions équidistantes, engendre la « carrure ». Celle-ci, qui enrôle les mesures successives par groupes de quatre, et multiples de quatre, n'est pas méprisable en soi. Elle a sa raison d'être en un art primitif dont les formes s'adapteront éternellement aux mouvements de la marche

[1] Suppôts de Dyonysos [Bacchus] ou citoyens fêtant le dieu.

ou de la course : les « embateria » par lesquels Tyrtée entraînait ses concitoyens au combat, les anapestes qui servaient d'entrée aux personnages du Chœur dans la comédie, adoptent la carrure. Dans les temps modernes, toutes les vieilles marches françaises, presque toutes les anciennes danses provinciales de notre pays sont « carrées ». La carrure est liée à la nature de ces mouvements rythmés : ils sont issus du mécanisme, physiologiquement immuable, par lequel nous nous déplaçons.

Si l'on demande pourquoi les deux jambes n'entraînent point un rythme type sur deux pas seulement, mais sur quatre, la seule réponse qu'on puisse faire est qu'il en est partout ainsi. Il semble que la période

jambe gauche + jambe droite

ou

jambe droite + jambe gauche

mise en évidence par une percussion plus intense de l'une ou de l'autre jambe, soit dédaignée comme trop courte. L'art n'intervient dans les mouvements naturels du corps qu'en les groupant autrement que n'a fait la nature ou en les modifiant ; il a associé 4 pas simples ou 2 pas doubles, par percussion du premier des quatre mouvements successifs :

gauche + droite + gauche + droite

ou

droite + gauche + droite + gauche

et cette Période-Quatre paraît être, universellement, la formule rythmique primordiale de toute danse marchée ou courue. Sa répétition [4 + 4 = 8], multiple le plus simple, devient la Période-Huit, qui aura musicalement, dans les temps modernes, une si haute fortune.

Or les musiciens affinés de la Grèce ont eu de bonne heure le désir d'échapper à cette contrainte rythmique.

Ils l'ont laissée sévir là où elle a droit de régner en maîtresse, dans toute l'orchestique populaire ; mais ils s'en sont libérés par ailleurs. Que diraient-ils, s'ils pouvaient constater que nous vivons encore sous le régime des 4-8 ! Il en serait, dans leur estime, de nos rythmes comme de nos échelles : ils les jugeraient puériles. Nos solfèges leur donneraient raison. La théorie du « temps fort » leur paraîtrait bonne pour les seuls compères du *Kômos* qui, après boire, célébraient le divin Bacchus et s'efforçaient, parfois en vain, de frapper le sol à intervalles égaux et « carrés »...

Il est vrai que les œuvres des maîtres modernes infligent souvent un démenti à cette enfantine pédagogie et que depuis Berlioz, depuis Wagner surtout, la tyrannie de la carrure a fait son temps. Mais elle a laissé de tels sédiments que le mépris dont le public honore de très belles œuvres contemporaines est provoqué par l'absence de carrure en ces ouvrages, plus qu'à la richesse de leur polyphonie ou à la nouveauté de leurs formules mélodiques.

Les « honnêtes gens » d'Athènes, au ve siècle avant Jésus-Christ, s'ils pouvaient prendre plaisir à entendre percuter des marches militaires, à voir se trémousser des Bacchants aux Dionysies, et des choreutes comiques au théâtre, suivant la formule sacrée du 4 + 4, attendaient de leurs musiciens et de leurs poètes autre chose que des temps forts et des phrases carrées. Si le public moderne en est resté, en bloc, à ce stade rudimentaire de la rythmique et commence à peine à le franchir, le peuple athénien savait goûter l'*autre* rythmique, aussi vivement que nous avons vu, plus haut, les profession nels goûter l'*autre* musique.

Eléments de la Mesure antique. — Les principes sur

lesquels la rythmique gréco-romaine est fondée diffèrent nettement de ceux qui organisent la nôtre. Nous fractionnons une « grosse » unité, qui est la Ronde ; celle-ci est considérée comme la durée *maxima* dont les divisions et subdivisions par 2 ou par 3 sont en nombre indéfini : elles n'ont d'autres limites que la réalisation pratique des vitesses engendrées.

Les Grecs, au contraire, partaient d'une « petite » unité, considérée comme la durée *minima*, indivisible, applicable au son musical, à la syllabe, au mouvement corporel le plus rapides, et ils avaient, pour l'organiser en groupes rythmiques, plus de liberté que nous n'osons en prendre dans le « monnayage » de notre Ronde.

Ainsi notre unité rythmique est essentiellement divisible ; celle des Anciens est multipliable. Nous extrayons nos rythmes d'une capacité enveloppante ; ils édifiaient les leurs par la répétition, la multiplication, la variation d'une quantité élémentaire. A cette quantité on donnera ici la valeur de la croche, en convenant que cette unité est indivisible et ne comporte aucun sectionnement : elle est une limite *minima*. Elle s'appelait « temps premier ».

Si l'on objecte que ces deux opérations, division de la ronde et multiplication de la croche, sont susceptibles d'aboutir, par mécanisme inverse, à des résultats analogues, la suite de cet exposé mettra en évidence les divergences des deux méthodes et de leurs résultats.

Temps. — Les unités, en se groupant par [2], 3, 4, 5, 6, constituent les *temps*. Dans la musique instrumentale, ces groupes pouvaient affecter la forme monnayée :



Fig. 128.

ou la forme condensée :

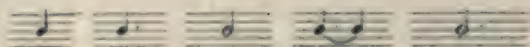


Fig. 129.

Dans la musique vocale, les temps ne se présentent que rarement sous cet aspect. Les unités s'y répartissent suivant des groupements nets, désignés par des termes spéciaux, et qui correspondent à l'arrangement des syllabes[1]. Celles-ci, longues ou brèves, appellent de préférence les types suivants, dont il faut retenir les noms, si l'on veut prendre contact avec les rythmes helléniques. Types principaux :





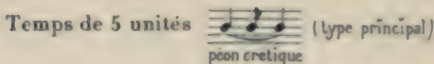




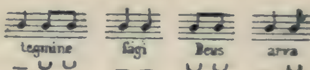
Fig. 130.

Chacun de ces temps se divise en deux parties, égales ou inégales en durée, mais d'intensités différentes.

Autrement dit chaque groupe de 3, 4, 5, 6 unités[2] s'or-

[1] Dans la langue poétique des Grecs ou des Romains les syllabes sont supposées avoir deux durées distinctes ; les unes sont *brèves* et correspondent à l'unité de temps [◡ = croche] ; les autres sont *longues* et valent le double

Fig. 129 *bis*.



[— = noire]. Ces signes, inventés par les métriciens, seront parfois substitués, dans le texte de cet ouvrage, à la croche et à la noire, dont l'insertion, au milieu des lignes typographiques, est difficile ou désagréable.

[2] Le groupe de 2 était relégué, comme trop menu.

ganise en deux sous-groupes que l'on « battait », visiblement, par des mouvements du pied ou de la main. Le pied à terre ou la main abaissée spécifiaient le *posé* [thésis]; le pied ou la main levés indiquaient le *levé* [arsis].

Les temps commençaient soit par le *posé*, soit par le *levé*. Dans les exemples qui suivent, le *posé* sera figuré par des notes ayant la haste tournée vers le bas.

Du rapport des durées entre le *posé* et le *levé*, les Anciens tiraient les différents « genres » de temps :

temps ternaires [3 croches]	trochée	iambe	p = 2 cr. / l = 1 cr.	Genre double
temps quaternaires [4 croches]	dactyle	anapeste	p = 2 cr. / l = 2 cr.	Genre égal
temps quinaires [5 croches]	peon crétique commençant par le posé	peon crétique commençant par le levé	p ou l = 3 cr. / l ou p = 2 cr.	Genre hémiole
temps sénaires [6 croches]	ionique majeur	ionique mineur	p = 4 cr. / l = 2 cr.	Genre double

Fig. 131.

Les temps du Genre ou Rapport Égal [quaternaires] et ceux du Rapport Double [ternaires et sénaires] ont chacun deux formes symétriques, mais inverses. Les temps du Rapport Hémiole [quinaires] échappent seuls à cette symétrie : la bascule rythmique, en y changeant de sens, attribue au *levé* une plus longue durée qu'au *posé*; c'est du moins l'opinion de certains métriciens[1]. [Cf. (136, 23).]

[1] Les métriciens s'occupent de la mesure des vers. La Métrique est l'art de calibrer les syllabes longues ou brèves [— ou ◡], de les répartir en groupes primordiaux, temps [=*pieds*], et d'associer ces groupes en mesures [=*mètres*]. C'est l'application du rythme à la versification.

Il arrivait souvent que les temps de 5 ou de 6 unités fussent considérés, non comme des éléments de la mesure, mais comme des mesures complètes. Alors ils se battaient suivant les indications *p* et *l* du tableau, et ils devenaient, selon notre séméiographie rythmique, des 5/8 et des 3/4 :

Fig. 132.



Les temps ternaires ou quaternaires étaient trop courts pour être érigés en mesures ; toutefois, dans certaines mesures hétérogènes (138) (139), ils étaient sans doute battus par décomposition, et individualisés, en tant que mesure partielle de la mesure totale :

Fig. 133.



Ils étaient alors les équivalents de notre 3/8 ou de notre 2/4.

Mesures. — De même que les temps sont formés d'unités, les mesures sont formées de temps. S'il n'y a pas de temps faits de deux unités seulement, les mesures à deux temps sont au contraire les plus employées.

Les mesures se répartissent en groupes, définis par des rapports identiques à ceux qui régissent les divisions des temps. Toute mesure organise ses durées suivant deux divisions égales ou inégales, le posé et le levé, analogues au *posé* et au *levé* des temps, et que le pied ou la main « battaient ».

Le posé correspond à la partie intense de la mesure [thésis], le levé à la partie faible [arsis]. Ce sont là, qu'on veuille bien le remarquer, des gestes durables, qui se prolongent pendant toute la série des unités incluses. Ainsi

une mesure faite de 4 temps [ici des dactyles] sera battue :

Fig. 134.



et spécifiée aux yeux par l'assiette du pied sur le sol ou l'abaissement de la main durant 8 unités [croches], et par le relèvement du pied ou de la main pendant les huit autres.

De même qu'il y a trois genres de temps, déterminés par les rapports de durée entre le *posé* et le *levé*, il y a trois genres de mesures :

1° Les mesures du Genre Égal sont celles où le POSÉ et le LEVÉ comprennent le même nombre de temps ;

2° Les mesures du Genre Double sont celles où le POSÉ comprend deux fois plus de temps que le LEVÉ ;

3° Les mesures du Genre Hémiole sont celles où le POSÉ vaut trois demi-temps du LEVÉ.

Représentation des mesures. — Il suffit, pour construire le tableau des mesures antiques, de grouper les temps par 2, 3, 4, 5, 6, ou, comme disaient les Grecs, par dipodies, tripodies, tétrapodies, pentapodies, hexapodies[1], et le lecteur peut prévoir la plupart des combinaisons qu'on tirerait du tableau (131) par la simple multiplication des temps. Elles sont nombreuses. Les plus usitées seulement seront présentées au tableau (136).

Chaque temps y est limité par une liaison, et les divers temps du POSÉ et du LEVÉ, quand il y en aura deux ou plus, seront enveloppés dans une liaison totale, afin que soient mises en évidence les deux grandes « régions » de toute mesure, correspondant aux mouvements apparents de sa battue. Ces mouvements, égaux ou inégaux, sont

[1] C'est-à-dire par 2 pieds, 3 pieds, 4 pieds. 5 pieds, 6 pieds.

« soutenus », a-t-il été dit, pendant toute la durée des régions dont ils sont chargés de régler l'étendue.

Si, pour représenter les mesures antiques, on avait recours aux signes modernes, on devrait annoncer la percussion initiale du POSÉ, — en admettant qu'il en fût affecté, — par une barre de mesure. Celle-ci préciserait le moment où le pied tombe sur le sol, où la main s'abaisse, puisque la barre est, par hypothèse, le signal du « temps fort ». Or, dans la rythmique grecque, les mesures commencent aussi bien par le temps *en haut* que par le temps *en bas*, et chacune d'elles a une double forme : I. POSÉ + LEVÉ et II. LEVÉ + POSÉ. Cela résulte d'un texte d'Aristoxène [*Éléments Rythmiques*, Feussner], que j'ai commenté ailleurs [*Encyclopédie de la Musique*, Avertissement pour la *Grèce*].

Il faudrait donc, conformément aux habitudes graphiques modernes, écrire, par exemple :

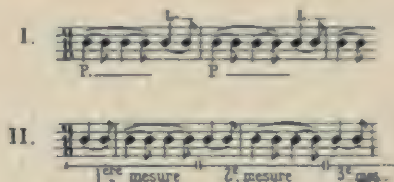


Fig 135.

Mais l'incohérence d'une pareille séméiographie saute aux yeux. On verra plus loin ce qu'il faut penser de la barre de mesure, en tant que signal du « temps fort ». En attendant, la nécessité s'impose de supprimer la barre dans les exemples de rythmique empruntés aux Anciens. La barre sera remplacée par une brisure de la portée. De la sorte, chaque mesure antique sera représentée dans son individualité et dans ses dimensions ; l'inepte « temps fort » ne sera pas évoqué en une rythmique qui s'évertua à s'en défaire.

Une colonne verticale présentera les mesures qui s'ouvrent par le posé [P + L]; une autre colonne, en regard et en concordance de la première, celles qui commencent par le levé [L + P].

Il arrive, une fois sur deux, que le posé de la mesure et le *posé* du temps soient en conflit. Cela prouve simplement que la battue du temps était absorbée par la battue de la mesure. Mais il est évident que la forme normale est celle où il y a, au début de la mesure, soit coïncidence entre P et *p*, c'est-à-dire entre le posé de la mesure et le *posé* du pied, soit entre L et *l*, c'est-à-dire entre le levé et le *levé*.

La forme normale est signalée par un astérisque. L'orientation des hastes différencie le posé et le levé.

QUELQUES TYPES DE MESURES

d'après Aristoxène.

I (P + L)		II (L + P)

GENRE ÉGAL

VI unités.

1. 2 trochées (ditrochées)

2. 2 iambes (diiambes)

VIII unités.

3. 2 dactyles

4. 2 anapestes

X unités.

5. 2 péons

XII unités.

6. 2 ioniques majeurs

7. 2 ioniques mineurs

8. 4 trochées

9. 4 iambes

XVI unités.

10. 4 dactyles

11. 4 anapestes

GENRE DOUBLE

VI unités.

12. ioniques érigés en mesure

IX unités.

13. 3 trochées

14. 3 iambes

XII unités.

15. 3 dactyles

16. 3 anapestes

XV unités.

17. 3 pæons

XVIII unités.

18. L. P. } 3 ioniques maj. { L. P.

19. L. P. } 3 ioniques min. { L. P.

20. L. P. } 6 trochées { L. P.

21. L. P. } 6 iambes { L. P.

GENRE HÉMIOLE

V unités.

22. L. P. } Péon érigé en mesure { L. P.

X unités.

23. L. P. } Péon épibate { L. P.

XV unités.

24. L. P. } 5 trochées { L. P.

25. L. P. } 5 iambes { L. P.

XX unités.

26. L. P. } 5 dactyles { L. P.

XXV unités.

27. L. P. } 5 péons { L. P.

Fig. 136.

Les théoriciens signalent des mesures de la forme suivante, qui ne sont que des allongements de types connus : temps devenus mesures, par la multiplication de leurs unités. Exemples :

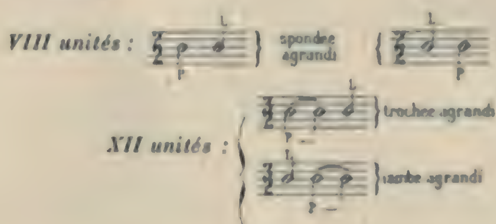
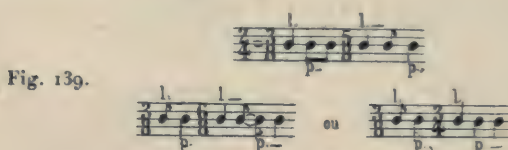


Fig. 137.

Mesures hétérogènes. — Toutes les mesures précédentes sont faites : 1° soit de temps érigés en mesures, 2° soit de temps semblables entre eux et juxtaposés en nombre variable. Les Anciens avaient encore une autre manière de former des Mètres, qui était d'associer des temps dissemblables. Exemple : iambe et péon pouvaient constituer un groupe de VIII unités, mesure hétérogène, boiteuse, — le nom qu'on lui donnait, « dochmiaque », signifie oblique. Et rien ne ressemble moins en effet à un 2/2 qu'un pareil groupement rythmique. Les VIII unités se répartissent en 3 + 5, et de toute nécessité chaque temps constitutif conserve ici sa battue propre. On a comme forme-type :

Fig. 138. 

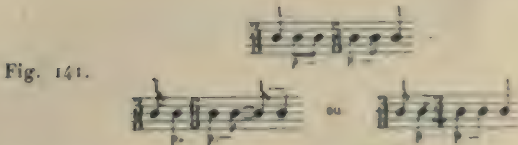
En voici des variantes :

Fig. 139. 

On peut aussi, suivant quelques métriciens, affronter, dans le dochmiaque, le *posé* de l'iambe et celui du péon

crétique ; de sorte qu'on aura, au lieu de (138) et (139), les battues :

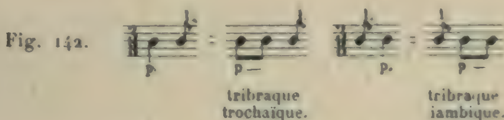
Fig. 140.


Fig. 141.


Il est des cas où cette solution paraît préférable. Et il semble en effet que ces organismes rythmiques, infiniment délicats, aient comporté plusieurs traitements.

Interprétation du Mètre antique. — La mesure des Anciens [le Mètre] est définie bien moins par le nombre de ses unités constitutives que par le rapport de leurs groupements. Chaque temps y conserve une forme type, essentielle et caractéristique, dont les variantes sont elles-mêmes étroitement surveillées.

C'est ainsi que le trochée monnayé en ses unités fournira un groupe de 3 croches différant du monnayage de l'iambe : il y aura le « tribraque trochaïque » et le « tribraque iambique » :

Fig. 142.


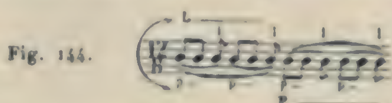
La condensation du dactyle et de l'anapeste en 2 noires aboutira à un temps appelé *spondée*, d'allure adaptée à l'une ou à l'autre forme :

Fig. 143.


Tout enrobés qu'ils fussent dans la battue générale de

la mesure, les temps y conservaient quelque chose de leur battue propre, laquelle était, une fois sur deux, en conflit avec la battue du mètre (136). L'Athénien cultivé qui entendait chanter les mètres suivants, devait les détailler, rythmiquement, suivant les indications fournies par les lettres indiquées ici. Exemples : 1° (136, 8) type de droite, monnayé en tribraques :

Fig. 144.



2° (136, 11) type de gauche, condensé en spondées :

Fig. 145.



Cette appréciation du rythme, notre Athénien la tirait beaucoup moins des différences d'intensité, — absolument irréalisables, en ce qui concerne les temps, dans des mouvements rapides, — que d'un ensemble de perceptions et d'observations subtiles, où l'esprit avait plus de part que l'oreille. Elles seront énumérées plus loin.

Dès maintenant on peut constater que le repère signalé dans nos solfèges comme la panacée rythmique, le « temps fort », non seulement ne pouvait s'appliquer aux mesures ayant le LEVÉ initial, mais pas davantage à des mesures, telles que (145) où le conflit est édicté entre le P(OSÉ) de la mesure et le L(EVÉ) du temps, tous deux initiaux.

Si l'on veut concevoir entre le POSÉ et le LEVÉ une différence d'intensité, il faut se souvenir que la zone du POSÉ tout entière s'oppose, par une sorte d'alourdissement, à toute la zone du LEVÉ ; comme si le poids de l'une l'emportait sur le poids de l'autre ; véritable mouvement de bascule auquel, dans leurs constructions rythmiques les plus développées, les Grecs ont infligé

d'étranges soubresauts : ils se plaisaient à renverser, à chaque instant, le sens de ce mouvement. Les « métaboles » ou modulations rythmiques étaient fréquentes, et elles s'accompagnaient volontiers d'une interversion des deux « poids » : un exemple élucidera ce mécanisme.

Il est tiré de l'*Hippolyte* d'Euripide [vers 1120-27 = 1131-1138][1]. Si toutes les mesures ont ici leur forme normale, il faut battre :

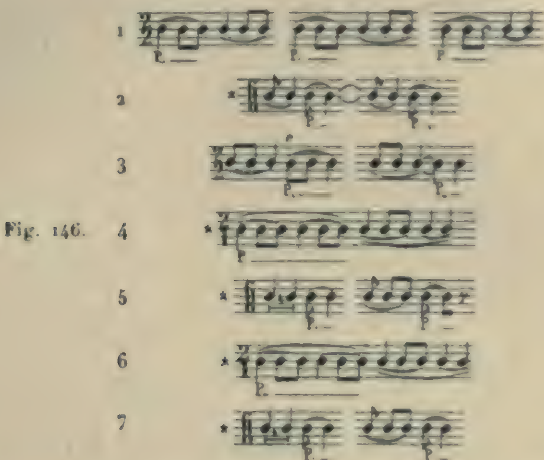


Fig. 146.

Les vers 1, 4, 6 se battaient de bas en haut ; les vers 2, 3, 5, 7 se battaient de haut en bas : cela résulte de la nature des mètres employés, lesquels, d'un vers à l'autre, modifient leurs éléments. De là un perpétuel chavirement de la battue : les POSÉS se trouvent affrontés entre les vers 3 et 4, 5 et 6 ; les LEVÉS entre 1 et 2, 4 et 5, 6 et 7. Cela, qui contrevient à toutes nos habitudes modernes, est un fait essentiel dans la rythmique des Anciens. On a indiqué ci-dessus par l'astérisque les affrontements qui se produisent de la fin d'un vers au commencement du suivant. Si l'on a appliqué à ces rythmes antiques les étiquettes numériques [1/1, 2/2, 6/8] actuellement en

[1] Edition Dindorf [Teubner, 1868, in-4°].

usage, il faut reconnaître que ces fractions indicatrices sont incapables de spécifier la variété organique des rythmes qu'elles signalent. Reportons-nous au tableau (136). Nous y constaterons que le 2/2 convient aussi bien aux dactyles qu'aux anapestes ; le 6/8 aussi bien aux trochées qu'aux iambes : or ce sont là des mètres antagonistes. Le mètre, dans l'art hellénique, suppose un mécanisme que nos signes usuels ne peuvent préciser.

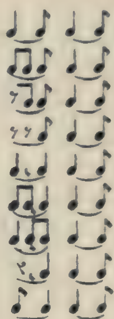
Autre exemple, destiné à rendre apparente la répartition des « poids » dans le Mètre antique. Un des vers les plus employés par les poètes de Lesbos a la forme :

Fig. 147. 

Si l'on cherche au tableau (136) la clef de cette série, elle paraît être livrée par les types 1 et 2. On aurait :

Fig. 148. 

c'est-à-dire un ditrochée suivi d'un diiambe. La forme normale étant conservée provisoirement à l'un et à l'autre, les deux LEVÉS se trouvent en contact : une telle battue n'est pas impossible, mais dans l'espèce elle n'est pas la bonne. En effet, si l'on analyse un grand nombre de vers semblables, dits « glyconiens », voici les différentes formes que prendra la première mesure :

Fig. 149. 

Il est facile de constater que le premier temps de cette mesure est variable et que le second ne subit aucune altération[1]. Or, en pareil cas, le temps « pur » porte le POSÉ. La mise en évidence de son groupe rythmique [♩♪], par le contraste des variations voisines, équivaut à une désignation formelle de son « poids ».

Si l'on fait subir au second mètre, dans une longue série de vers glyconiens, une pareille analyse, le nombre des variantes sera moins grand, mais le second temps, immuablement, restera pur :

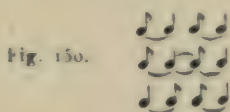


Fig. 150.

et ce second temps, pur, portera le POSÉ.

La juxtaposition des deux mètres constitutifs du vers glyconien de l'espèce présentée aboutit de la sorte au schème simplifié :

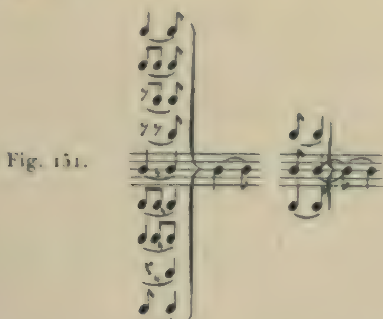
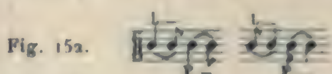


Fig. 151.

L'iambe du second mètre, le trochée du premier sont purs, dans la deuxième moitié du mètre. Ils y sont donc porteurs du POSÉ et il convient d'infliger au vers glyconien

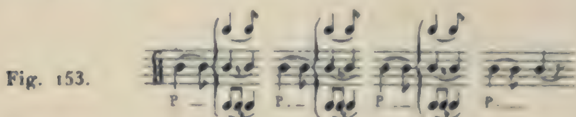
[1] Du moins dans certaines strophes. Ailleurs le trochée, ici pur, peut avoir divers substituts. L'exemple (149) ne s'applique donc pas à tous les glyconiens.

ci-dessus proposé (147) la battue suivante :

Fig. 152.


De sorte qu'en ce vers, composé d'un ditrochée anormal (136, 1, type II) et d'un diiambe normal (136, 2°, type II), le premier mètre assortit sa battue à celle du second.

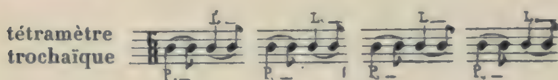
On démontrerait de même, à l'aide des variantes, que le vers dit « tétramètre trochaïque », fait de quatre mesures [=mètres] composées chacune de deux trochées, intallait ses posés sur le premier trochée ; car celui-ci restant toujours pur dans chaque mètre, le ditrochée conservait sa battue normale :

Fig. 153.


De même, mais inversement, le « trimètre iambique » fait de trois mesures, composées chacune de deux iambes, avait, dans chaque mètre, le lévé initial :

Fig. 154.


Par généralisation, dans les types de vers sans variantes, on battra :



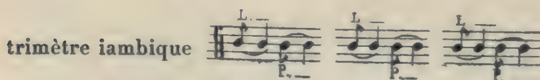


Fig. 155.

Ainsi les Grecs avaient des moyens de jalonner leurs

rythmes autrement que par des percussions et des temps forts, au sens où nous les entendons.

Il importait surtout à l'auditeur d'être fixé sur le groupe [— ᴗ; ᴗ —; — ᴗᴗ; ᴗᴗ —; — ᴗ —; etc.,][1] organique du temps; sur le nombre de temps inclus dans la mesure; sur la répartition de ces temps suivant les deux grandes divisions de la mesure (P + L ou L + P).

C'est, dans la poésie chantée, par le contraste des variantes ou « substituts » que le temps (ou pied) pur, caractéristique, est mis en vedette et désigné comme porteur du POSÉ. Dans ce cas, « pureté » et « intensité » sont des expressions équivalentes. L'auditeur, qui avait ainsi un moyen de reconnaître le « poids » rythmique, était fixé sur la nature du mètre, jusqu'à ce qu'une perturbation des durées proposât à son intelligence une nouvelle énigme. Car dans cet art l'oreille n'est pas seule en cause; l'esprit intervient pour interpréter des sensations complexes. La conception simpliste que les Modernes se sont faite du rythme, qu'ils ne savent plus séparer de la mesure et qu'ils coiffent d'un temps fort toujours initial, ne correspond guère à l'idéal des Anciens. Au jalonnement des durées, brutal, régulier, monotone, dont les Modernes trop souvent semblent se satisfaire, les Grecs se plaisaient à substituer des équivalences, des symétries, où l'isochronisme n'est ni une nécessité, ni une grâce.

Si tous les rythmes des Anciens présentaient, dans la partie faible de la mesure, des variantes révélatrices, l'appréciation des groupes constitutifs du mètre serait aisée. Mais les substituts ne se rencontrent point toujours; et lorsqu'ils font défaut, il semblerait que les limites du mètre fussent difficiles à établir. C'est ici qu'intervient, au moins dans la mélopée poétique, un facteur essentiel de

[1] Voy. note de la page 113.

la rythmique : la coupe des mots[1]. Il ne faut pas perdre de vue que l'art musical des Hellènes est à la fois vocal et orchestique. Le Rythme est le lien qui unit les trois arts, toujours associés en principe : Poésie, Musique, Danse. Les mots et les gestes viennent en aide à l'établissement et aussi à la révélation des durées, en maint ouvrage.

L'objet de ce livre ne permet pas de faire appel à la philologie pour élucider une telle question. Qu'il soit seulement rappelé que chez les poètes grecs l'adaptation des mots aux rythmes se fait dans un conflit perpétuel, systématique. En un vers lyrique quel qu'il soit, il n'y a presque jamais coïncidence entre les limites des mètres et les limites des mots [Serruys]. Ceux-ci, débordent sur ceux-là, sinon à toutes, du moins à une ou plusieurs places :

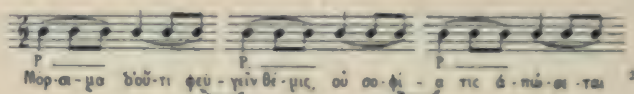


Fig. 156.

et ce sont ces rognures verbales qui avertissent le lecteur ou l'auditeur des séparations métriques. Si en chaque mesure une percussion signalait la première unité du POSÉ, le chevauchement verbal n'aurait point sa raison d'être. Pis que cela : il deviendrait une contradiction. Et comme il est la règle, il faut bien qu'il réponde à un dessein. Un schème général, dans lequel le trait sous-jacent à la portée figure la longueur des mots, révélera

[1] La MÉTRIQUE de L. Havet [6e édition], la Communication de Daniel Serruys à l'Académie des Inscriptions [Compte rendu du 27 mars 1903], fixeront le lecteur sur ce mécanisme verbal.

[2] Le sectionnement syllabique des mots grecs est soumis, dans les peu nombreux exemples qui présentent un texte verbal, à certaines conventions exposées dans le Traité de la Musique Grecque Antique. [*Encyclopédie de la Musique*, I, *Grèce*, Avertissement (Delagrave)].

grossièrement ces soudures produites par l'empiétement des mots sur les cloisons rythmiques, abstraction faite de la nature et du nombre des mètres qui entrent dans le vers :



Fig. 157.

De pareils moyens et de telles précautions sont propres à un art libéré du temps fort. Il accueille le conflit fréquent du *posé* du temps avec le POSÉ du mètre ; il édicte la discordance entre les mots et les mesures ; il substitue la « pureté » à l' « intensité » ; il permet à la mesure de s'ouvrir par sa région faible. Cet art-là tourne le dos à l'isochronisme, à la carrure, aux percussions. Et la preuve que telle est là son orientation propre, c'est qu'il conserve, en quelques rencontres, les percussions, la carrure et l'isochronisme, qui excluent dans ce cas les autres moyens de jalonnement.

Dans les Marches guerrières du poète Tyrtée, l'entraîneur d'hommes, dans les « entrées » des acteurs et des choreutes de la tragédie, dans les défilés grotesques des chœurs de la comédie[1], partout où, sous la diversité des situations, se retrouve la nécessité de marquer le pas et de recourir aux formules orchestiques expéditives, la concordance des mots avec le cadre métrique devient la règle :



Fig. 158.

De plus, les périodes se font *carrées*. Les mesures s'as-

[1] Au théâtre, des mètres anapestiques rapides s'appliquent à l'entrée et à la sortie du chœur : mesures à 2/2 *alla breve*, pourrait-on dire.

socient le plus souvent par 2, ce qui représente 4 pas simples, souvent par 4 [8 pas]; puis les groupements se font par multiples de quatre. C'est là le rythme primitif, éternel, des bandes en marche. L'artifice qui consiste à souder une mesure à l'autre par le débordement des mots n'est plus ici de mise : il contreviendrait aux percussions isochrones, à ces signaux mécaniques perpétuellement utiles aux marcheurs ou aux coureurs embrigadés.

Ces rythmes de marche sont, à côté des créations rythmiques les plus compliquées, la survivance des vieilles formules et la preuve que chez les Grecs il coexistait deux rythmiques, l'une populaire, « vulgaire », l'autre créée par les poètes-musiciens-danseurs de l'Hellade. Ceux-ci étaient les professionnels du rythme. Créateurs des mots, des sons et des gestes, ils étaient libres de confier à la gesticulation orchestique elle-même, — et ils n'y manquaient pas —, le soin d'indiquer le rythme aux yeux des spectateurs, dans les cas où les vers et la mélodie ne révélaient pas entièrement l'organisation des durées. Aussi, là où les mètres antiques ne nous livrent pas leur secret, nous devons supposer que les mouvements du corps, aussi bien que le « melos » suggéraient aux Athéniens, par les yeux, les principales oscillations de la bascule rythmique.

Il arrive parfois que les acteurs-chanteurs-danseurs de la tragédie ou de la comédie, tout en exécutant leurs mouvements orchestiques, disent quels sont ces mouvements et les détaillent; ou bien c'est le chœur assistant qui décrit les danses dont il est spectateur. Dans les *Guêpes*, d'Aristophane, se trouve, aux vingt-deux derniers vers, une description chorale d'une danse comique : or, il semble qu'il y ait là une alternance systématique de mouvements gymnastiques, d'une technique

rigoureuse, et de mouvements « gesticulatoires » d'une forme fantaisiste. Avec des *pirouettes* et des *pas tourbillonnants*[1], exactement réglés, alternent des gambades[2] amorphes. De plus, à des *temps* [ou pas] *en l'air*[3] succèdent des *temps à terre*[4]; à des déplacements en longueur ou en giration[5], des mouvements sur place[6]. Dans ce passage, la coupe verbale paraît être insuffisante à déterminer les séparations métriques. Ne peut-on supposer qu'ici la gymnastique des danseurs s'en mêle et que certains groupes de mouvements, nettement opposés à d'autres, sont l'expression, visible pour les spectateurs, des divisions rythmiques ?

Sans doute le schème suivant serait par trop simpliste et, d'ailleurs, entrerait en conflit avec les durées verbales, à plusieurs places; mais il esquisse peut-être une méthode applicable, pourvu qu'elle soit circonspecte, à un certain nombre de mètres hétérogènes :

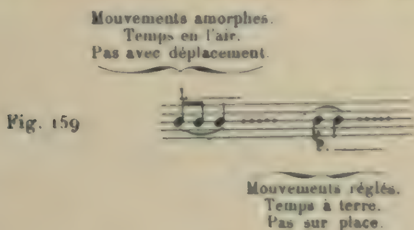


Fig. 159

Telles sont les recherches suscitées par ces délicats

[1] βεμβικίζειν = *pirouetter*; ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖν = exécuter des *pas tourbillonnants*.

[2] πηδᾶν = gambader au petit bonheur; ἐκλακτίζειν = ruer.

[3] ῥίπτειν σκέλος οὐράνιον = *jeter* ou *assembler*, en sautant.

[4] βέμβιξ γίγνεσθαι = devenir toupie, *pirouetter*, en retombant.

[5] στρόβειν = *tourbillonner*.

[6] σεαυτὸν γαστρίζειν = tambouriner sur son ventre.

Pour l'explication de ces termes, je m'excuse de renvoyer à mon ouvrage sur *la Danse grecque antique*, qui est une étude de ses mouvements d'après les monuments figurés, et à ma thèse latine, *de Saltationis disciplina*, répertoire des termes techniques en usage chez les danseurs [Hachette].

problèmes. Établir dans les œuvres antiques la concordance des mots, des sons et des mouvements du corps, par une synthèse rythmique, est un *desideratum* non satisfait encore. Il n'en est pas moins vrai que la connaissance de l'un des trois Arts Musicaux est liée à celle des deux autres : il est impossible de séparer ce que les Anciens avaient si étroitement uni ; et l'on ne peut guere espérer aboutir jamais à une analyse exacte des éléments rythmiques inclus dans les danses. Les passages analogues au chœur des *Guêpes*, sans compter qu'ils sont d'une interprétation malaisée, restent rares. L'aide rythmique que les Athéniens, au théâtre de Dionysos, recevaient des choreutes et des acteurs dansant ne nous serait fournie que par la découverte improbable d'un traité de l'orchestique, avec figures explicatives et notations, — musicale et métrique —, parallèles...

Définition de la Mesure antique ou Mètre. — Le Mètre, pour résumer ce qui précède, est un groupement de temps-types, toujours les mêmes [—⏑; ⏑—; —⏑⏑; ⏑⏑—; —⏑—; — —⏑⏑; ⏑⏑— —], divisé en deux sous-groupes d'intensités différentes et qui correspondent aux deux signaux de la battue [P + L ou L + P]. Ses limites sont révélées à l'oreille par le retour périodique, mais non toujours isochrone, du temps-type à travers les sons, les mots et les gestes. Les variantes introduites par les « substituts », les « rognures » verbales, la diversité des mouvements orchestiques, aident l'auditeur-spectateur à calibrer le mètre dans ses dimensions et dans son organisme. Cette entité rythmique n'a donc rien de commun avec la portion de durée que nous enfermons entre deux barres, que nous appelons Mesure, et à l'unité initiale de laquelle nos solfèges infligent, en dépit des démentis que les œuvres d'art leur donnent, la percussion du « temps fort ».

La battue de tout mètre antique se réduit à deux mouvements principaux, — il vaut mieux dire à deux positions du pied ou de la main, qui peuvent pratiquement, il est vrai, se compliquer de signaux secondaires, mais qui sont essentiellement adaptés à ces deux grandes divisions de tout mètre : la Thésis et l'Arsis, le Posé et le Levé. Notre battue à 4 temps (A) eût été, pour les Grecs, incompréhensible; mais ils eussent interprété une battue à deux temps, décomposée (B) :



Fig. 160.

et ce mécanisme (B) représente excellemment le Posé et le Levé des Anciens, avec leurs subdivisions éventuelles, à condition qu'on mette, en regard de cette figure (B), celle-ci qui en est, chez les Anciens, inséparable :

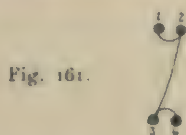


Fig. 161.

Toute mesure antique se battait dans les deux sens. Le LEVÉ pouvait être initial aussi bien que le POSÉ. Les Grecs semblent avoir goûté l'interversion fréquente de ces deux régions du Mètre.

VII

LES FORMES MUSICALES

Quelques-uns des monuments conservés. — Les restes de la musique grecque ne sont pas nombreux, mais les fouilles de l'école française à Delphes, sous la direction d'Homolle, ont récemment livré à notre curiosité des textes de haute importance. Non que ces chants appartiennent à la plus belle période de l'art ; mais ils nous révèlent des survivances, au second siècle avant notre ère, de l'art antérieur. Les quatre Genres tétracordaux (95) y sont employés. Dans la transcription ci-dessous, les parties conservées du texte vocal sont signalées par leur notation antique, superposée à sa traduction en notes modernes. Là où les vieux signes sont interrompus, intervient la « restauration ».

A la voix est joint un accompagnement conjectural de cithare, écrit par F. A.-Gevaert, et tel que nos connaissances actuelles permettent de l'imaginer. De plus et pour montrer quelle sorte de libertés mélodiques et rythmiques comportait le style instrumental, en regard des canons de la musique vocale, j'emprunte à mon regretté Maître, qui me les a livrés, le prélude et les ritournelles composés par lui à l'occasion de l'AKROAMA, concert gréco-romain, donné à Bruxelles en 1896.

La notation de cet hymne n'est point celle qui fut précédemment décrite et qui est connue sous le nom de *notation instrumentale.* Ici le système graphique, décalque

du précédent, et dit *notation vocale*, se présente sous sa forme déconcertante. Je lui ai substitué la graphie dite instrumentale, système coordonné et logique, où les trois sons du pycnon sont représentés par les trois aspects d'une seule et même lettre. On trouvera plus loin un exemple en notation vocale (181).

La II[e] section de l'hymne offre une modulation à la quarte aiguë ; modulation durable et qui ne consiste pas seulement dans l'emploi transitoire du tétracorde des Conjointes. Il se trouve, dans cette même section, un retour passager, pendant quelques mesures, au ton primitif.

A titre d'exemples, les signes propres aux échelles des deux tons employés, pour les quatre Genres, sont figurés dans le tableau (162). L'étiquette propre à chacun de ces tons [phrygien, hyperphrygien] n'a avec la nomenclature modale que des accointances détournées, mais explicables, dont Gevaert a donné la clef [*Mélopée Antique*, p. 20] :

TON PHRYGIEN

Diat.

Enh. vocal

Chrom.

Néo-chr.

TON HYPERPHRYGIEN

Fig. 162.

Comme il a été dit plus haut, chaque Genre, autre que le Diatonique, ne s'applique qu'à un ou deux tétracordes. Le mélange des Genres est systématique (69).

La première et la troisième section fournissent les combinaisons :

Fig. 163.

La seconde section présente un maximum de demi-tons en voisinage :

Fig. 164.

D'où le mélange des signes :

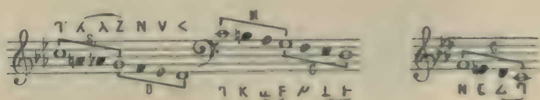


Fig. 165.

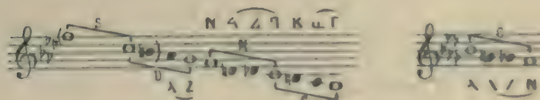
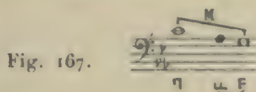


Fig. 166.

Les explications qui précèdent montrent à quel degré la connaissance d'une langue musicale, — comme d'une langue verbale —, est liée à la pratique des signes qui en fixent les sons, ou les mots. La notation éclaire ici le régime des Genres. Et l'hymne delphique fournit la preuve que l'Enharmonique primitif, même lorsque l'usage de son pycnon intégral fut aboli, continua à imposer la figuration de ce pycnon à des échelles qui ne toléraient plus ses minimes intervalles ; et il semble bien, en effet, que dès le IVe siècle il subsistât seulement de l'Enharmonique la forme vocale (95), où le tétracorde est réduit à un tricorde :

Fig. 167.



Cet artifice, qui consiste à éliminer un ou plusieurs degrés de l'échelle musicale et qui est vieux comme le monde, n'a pas cessé d'être en faveur. Wagner en a usé dans la Tétralogie : les mélodies exquises des Filles du Rhin et de l'Oiseau sont construites sur des gammes défectives, d'où sont exclus le IVe et le VIIe degrés. Et le vieil Olympos a encore des disciples.

Hymne delphique à Apollon, *en Doristi II* [*commence-*

ment du IIe siècle, avant Jésus-Christ]. — Echelle des sons employés dans ce qui subsiste de l'hymne :

Fig. 168. 

Pour accorder une cithare polycorde, — transcrite ici à l'unisson de la série précédente, mais qui vibrait une octave plus bas, — en n'usant que des Symphonies, nous obtiendrons seulement les sons ci-dessous :

Fig. 169. 

Il faut de toute nécessité faire appel à la tierce majeure naturelle pour avoir le *si* ♮ et le *ré* ♭. Ce dernier son nous procurera tout le reste, par Symphonies :

Fig. 170. 

Ce mécanisme pratique suggère l'une des raisons qui imposaient la tierce naturelle à l'oreille des Anciens. Nous savons par les musicographes antiques que cet intervalle était, en pareil cas, le recours de l'accordeur. Le savant Archytas, philosophe, physicien, musicien, le calibra avec exactitude [5/4] dès le temps de Platon.

N. B. — Les parties conservées portent seules les signes antiques. Généralement le texte est restauré en même temps que les notes musicales. Quelquefois cependant les mots subsistent alors que la notation antique, effacée par le temps, fait défaut. La notation rythmique de P et L (136) n'est appliquée qu'à la partie vocale. Les liaisons y distinguent et y individualisent les temps. Les soudures verbales entre les mètres sont soulignées. Les parties de ténor et de cithare sont transcrites une octave trop haut.

PRÉLUDE

Cithare.

Andante

Allegro

Andante

(sons harmoniques)

tempo a piacere

(sons ordinaires)

HYMNE

I

Ténor.

Cithare.

Ritournelle

T.

C.

Δεῦτ ἀγ' ὑμ - νῶ — μεν, ὦ τὸν μέ - γισ - τον θε - ὸν ὃ δ' ἀδ - ύ - πνους

ἐσ - μὸς Ἑ - λι - κῶ - να βα - θύ - δενδρον αἵ λά - χε - τε, Δι - ὸς ἐ - ριβρό - μου

θύ - γα - τρες εὐ - ώ - λε - νοι,

μό-λε-τε, συ-νό-μαι-μον ἵ-να Φοί - βον ὠ - δα-εῖ-σι μελ-ψη-τε χρυσ - ε - ο-κό-μαν,

ὃς ἀ-νὰ δι-κό-ρυμ-βα Παρ-νασ-σί-δος

τᾶσ-δε πε-τέ - ρας ἕ-δραν ἅμ[α] ἀ-γα-κλυ-ταῖς Δελ - φί-σιν

Κασ-τα-λίδος ε-ὐ-ύ-δρου

νάμ-ατ' ἐ-πι-νίσ-σε-ται,

Δελ-φὸν ἀ-νὰ πρῶ - να μαν - τεῖ - ον ἐ-φέ-πων πά-γον.

II

Ritournelle

Ἦν κλυ-τα με-γα-λό-πο-λις Ἀθ-θίς, εὐ - χαι-εῖ-σι φε-ρό-πλοι-ο ναί - ου-σα Τριτ-ω - νι-δος

δά-πε-δον ἄθ-ραυστον ἁ-γί-αις δὲ βω-μοῖ — σιν Ἅφ — αι-στος αι-ει-δεῖ νε αν

μῆ-ρα ται-ου ρων· ὁ-μοῦ δέ νιν Ἄ-ραψ

ἀτ-μος ἐς Ὄ-λυμ-πον ἀ-να-κίδ-να-ται

λι-γὺ δὲ λω-τὸς βρέμων

αἰ-ό-λοις μέ-λε-σιν ᾠ-δὰν κρέ-κει,

χρυσέ-α δ'ἀδ-ύ-θρους κί-θα-ρις ὕμ — νοι-σιν ἀ-να-μέλ-πε-ται.

III

ὁ δὲ τεχνιτ-ῶν πρό-πας

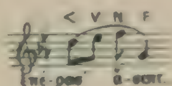
Fig. 171.

Cette *Coda* pour la Cithare est factice : le chant ne se termine pas là, mais les dalles ne présentent plus que des traces indéchiffrables. On peut y relever cependant le fragment de mesure suivant, où apparaît le *la* aigu inscrit au tableau :

Fig. 172.

et cet autre fragment, remarquable par le saut de septième qu'effectue la voix du ténor :

Fig. 173.



La *Coda* ne figure donc ici qu'à titre de conclusion provisoire et pour donner à l'exécution de la pièce, si on la tente, une forme arrêtée.

En isolant l'octave dorienne :

Fig. 174.



et

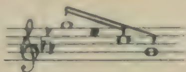
Fig. 174 *bis*.



on y constate et le mélange des Genres et l'emploi alternatif, dans la même pièce, de l'Enharmonique vocal et du Néo-Chromatique appliqués au tétracorde des Moyennes ; dans l'un comme dans l'autre cas le *si* ♭, en ton phrygien [♭♭♭], et le *mi* ♭, en ton hyperphrygien [♭♭♭♭], sont prohibés. Aussi lorsque dans les mesures 1, 4 et 5 de la page 141 le *mi* ♭ apparaît, c'est la preuve que les Disjointes du ton phrygien reviennent, en une modulation passagère. Il suffit, pour rendre certain l'emploi du ton hyperphrygien [♭♭♭♭] de la présence, à la mesure 1 [*ibidem*], d'un *sol* ♭. Celui-ci n'est explicable en effet que dans un ensemble de cinq tétracordes, où il fait partie des Conjointes.

La quinte modale est manifestement :

Fig. 175.



De sorte que la pseudo-tonique, fondamentale du mode, est *ut*, et impose la forme de la Doristi II.

Le texte de l'Hymne à Apollon a été restauré par

H. Weil et Th. Reinach. La notation musicale a été déchiffrée et complétée par Th. Reinach, qui s'est réservé, après révision faite sur les dalles, de publier quelques nouvelles lectures, certaines, dans l'*Épigraphie des Fouilles de Delphes* [1911].

A l'œuvre de ces savants ont été jointes les hypothèses de Gevaert : prélude de cithare, accompagnement de cithare, *coda* artificielle. Le lecteur pourra sans scrupules, et à condition de n'y voir que des conjectures, trouver dans ces adjonctions des renseignements précieux. En plusieurs circonstances, où vérification put être faite, la sagacité de Gevaert tint du prodige. Non seulement dès 1875, il avait pressenti l'existence du tétracorde néo-chromatique dans la pratique des Anciens, par l'examen analytique de leurs échelles, et en dépit du silence des théoriciens grecs ; mais, lorsque les fouilles de Delphes eurent livré d'abord les fragments d'un des hymnes, il détermina par avance les deux notes terminales du chant, sans parler de maint remplissage, que la découverte des fragments complémentaires vint confirmer.

Chanson de Tralles. — De la famille modale opposée à la Doristi et qui est constituée par le groupe des Harmonies phrygio-lydiennes, un seul exemple sera donné. Il a une spéciale saveur, et s'il ne remonte pas au delà du IIe siècle avant notre ère, il présente par sa contexture et dans sa brièveté un intérêt de premier ordre. C'est une chanson écrite en Harmonie Iasti [Hypophrygisti] diatonique, découverte en 1883 près de Tralles, sur une stèle funéraire. Bien que Tralles soit une cité asiatique, située en Lydie, près du Méandre, l'origine hellénique de la mélopée est aussi certaine que celle des mots.

L'échelle type de la paire modale phrygienne est [cf. 122 *bis*] :

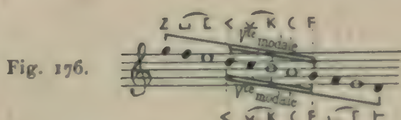


Fig. 176.

Elle est transposée, sur la dalle gravée, d'une seconde majeure à l'aigu : c'est le ton iastien, dont l'étiquette se trouve ici concorder avec celle du mode :

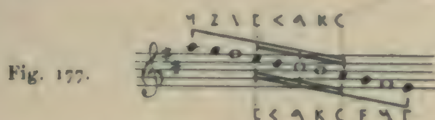


Fig. 177.

La notation est du système « vocal », décalque de la série séméiographique « instrumentale », et elle se présente sous l'aspect suivant :

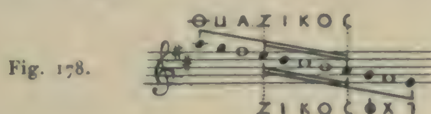


Fig. 178.

Par le moyen de ces diverses figures, il est aisé de remonter à la série-type (176) où l'usage de la lettre couchée, au demi-ton serré contre la base de chaque tétracorde, est caractéristique.

La partie de cithare est réalisée par Gevaert. Le réglage de l'instrument est obtenu par Symphonies, exclusivement, de la façon suivante :

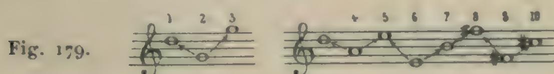


Fig. 179.

L'étendue de l'échelle employée par la cithare se confond, à un degré près, avec celle de la cantilène vocale :



Fig. 180.

Les conventions, en ce qui concerne la représentation du rythme, sont les mêmes que pour la transcription del-

phique : le Posé et le Levé ne sont graphiquement distingués qu'à la partie vocale.

De cette mélopée il ne subsiste qu'un couplet. Était-il suivi de plusieurs autres ? La forme la plus simple de la chanson est la même en tous pays et en tous lieux : sur un seul air une série de petites strophes, aussi longue que l'exige le développement du récit ou de la pensée, installe ses réitérations, toutes pareilles par la mélodie et le rythme : plan rudimentaire, universel passe-partout, qui peut être représenté par le symbole A + A + A + A + A, etc., où la lettre unique figure l'air et les durées.

Ténor [lire une octave plus bas].

Cithare [lire une octave plus bas].

Ὅσον ζῇς φαί - νου

μη - δὲν ὅ - λως σὺ λυ - ποῦ·

πρὸς ὀ - λί - γον ἐσ - τι τὸ ζῆν·

τὸ τέ - λος ὁ χρό - νος ἀ - παι - τεῖ.

Fig. 181.

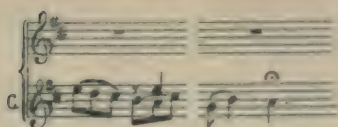


Fig. 181.

Cette inscription funéraire est une chanson de table, qui évoque sans doute les aimables qualités du défunt. Elle dit, en traduction très libre : « Tant que tu vis, éblouis les gens. Que de rien ta bile ne s'émeuve ! La vie est brève : la fin te guette ! »

Des signes rythmiques sont ajoutés à la notation musicale. Tandis que l'hymne delphique répartit ses unités suivant la durée des syllabes, lesquelles sont longues [—] ou brèves [⏑], et se passe, en conséquence, de signes additionnels, une véritable séméiographie rythmique intervient ici pour modifier ces durées. Le signe de la longue valant trois unités [⌙ = 3⏑] installe aux deux premières mesures de la cantilène un 6/8 au lieu de péons [5/8]. Ce n'est pas tout : des points coiffant les notes antiques marquent le Posé ; ils s'appliquent au second temps de chaque mesure, comme il convient à des diiambes de forme normale (136, 2°).

Ces petits vers, où la coupe verbale est assez négligée, — elle n'existe qu'au troisième vers, — sont apparentés aux glyconiens dont les schèmes (149) à (151) rendent compte. La bascule rythmique penche vers le second temps, qui prend ici les trois formes [⌙] [⏑—] [⏑ ⏑⏑].

La différence avec les glyconiens signalés tient à ce que la première mesure de plusieurs, vers au lieu d'être ditrochaïque [—⏑—⏑] est diiambique [⏑—⏑—]. En tout cas, la variante introduite par le trochée, dans la première mesure du second vers, nous ramène à une des formes rythmiques employées dans les glyconiens ana-

lysés plus haut :

Fig. 182.



et que les métriciens appellent Choriambe [— ⏑⏑ —].

Le point du Posé, là où l'iambe est pur [⏑ —] ne se place que sur la noire, c'est-à-dire en coïncidence avec le *posé* du temps (131). Et ce procédé d'écriture rythmique, que l'on retrouve ailleurs, est un témoignage en faveur de ce fait signalé déjà : le *posé* et le *levé* du temps, absorbés par le Posé et le Levé du mètre, ne le sont pas au point de perdre entièrement leur battue propre; elle subsiste virtuellement, même lorsqu'elle entre en conflit avec celle de la mesure.

Ces détails ont pour objet d'attirer l'attention sur les ressources d'un art très riche, bien que privé de la polyphonie. Une musique sans épaisseur, sans fourniture harmonique, devait être plus attentive que la nôtre aux inflexions de la mélodie et à l'arrangement des durées. De là, grande variété dans les échelles ; de là aussi un épanouissement rythmique dont il reste à fournir un exemple.

Un « Air » lyrique. — Hippolyte va mourir. La malédiction de son père a suscité un taureau que la mer a vomi, et, sur le rivage de Trézène, les chevaux épouvantés par le monstre ont renversé le char. Ils ont traîné leur maître à travers les rochers. La tête brisée, les chairs sanglantes, il supplie en vain ses coursiers. Leur œuvre funeste accomplie, ils disparaissent avec le taureau dans les replis de la côte montagneuse. Thésée, impitoyable, ordonne qu'on transporte au palais son fils agonisant, pour le confondre une dernière fois et tirer de lui vengeance. Artémis apparaît et découvre au père son erreur. Alors Thésée, en apprenant que le coupable n'est pas

celui qu'il a maudit, veut se dérober au spectacle dont il était prêt à se repaître... Mais il verra le corps de son fils en lambeaux, sa blonde tête meurtrie. Il l'entendra exhaler ses plaintes suprêmes.

« Victime de l'injuste arrêt d'un père injuste, je meurs. Ma tête endolorie s'égare, mon cœur défaille... Attelage funeste, coursiers que ma main a nourris, vous m'avez tué... Esclaves, soutenez-moi... O Zeus, sois témoin que ma vertu m'a conduit chez Hadès ! Je souffre... Laissez-moi mourir ! Achevez-moi ! Un glaive, donnez-moi un glaive, pour que je m'endorme du sommeil de la mort !.... Imprécation funeste de mon père ! Malédiction des Pallantides, noyés dans le sang, malédiction de mes ancêtres, vous m'écrasez et je meurs pur... Que mes maux s'engloutissent dans la Nuit ! »

Tel est, abrégé, le discours qu'Euripide prête à Hippolyte dans la dernière scène du drame. De ce chef-d'œuvre les mots seuls ont été conservés, mais le plan rythmique se dégage assez net pour que sa reconstruction soit tentée.

Cette lamentation magnifique s'ouvre sur un rythme de marche. Les anapestes (130) (131) (136,4) sont une forme de mètre souvent employée pour exprimer la suprême douleur. Ils traduisent ici le lent balancement de la civière par une marche funèbre — avant la mort, — en l'honneur du héros qui passivement y prend part ; et le texte, serré de près, montre en effet les porteurs appliqués à rythmer leurs mouvements... Les dernières plaintes d'Hippolyte, quand le cortège est arrêté, appellent des métaboles ou modulations rythmiques dont l'effet se devine. Tant que la marche dure, les mots, respectueux de sa cadence lourde, se gardent de tout chevauchement d'un mètre à l'autre (158). La coupe traditionnelle réapparaît quand Hippolyte, soutenu par ses esclaves, immo-

bile au centre de la scène, maudit les « imprécations » sous le poids desquelles il succombe.

Le plan général d'une telle strophe est essentiellement lié au développement de la pensée : c'est du lyrisme « actif ». La musique s'adapte pas à pas, sans retour sur elle-même, à la fluctuation des sentiments et des images : régime du perpétuel changement. Les motifs se succèdent, nombreux,

$$a + b + c + d + e + f + g + h + i + j + k + \ldots$$

Fig. 183.

sans qu'il soit possible d'y deviner la place des « rappels » thématiques. Toutefois les hymnes attribués à Mésomède de Crète, citharède du temps de l'empereur Hadrien et dont les textes, verbal et musical, ont été conservés, fournissent plusieurs exemples de ces retours, plus ou moins masqués par des variantes. Et il est impossible de ne pas supposer qu'à la belle époque de l'art, dans les scènes lyriques où le renouvellement des motifs est de règle, il n'y ait pas eu quelques courtes réapparitions de ces thèmes. Les hymnes delphiques contiennent aussi des répétitions de dessins mélodiques, de place en place. Leur plan est, comme celui de la pièce précitée, « successif » et les différentes strophes défilent

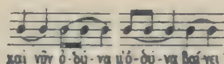
$$A + B + C + D + E + \ldots$$

comme font les membres de l'air euripidéen tiré d'*Hippolyte*, scène finale. Voici le schème métrique de ce dernier [1370-1384] :

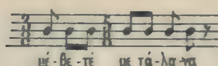
a 1.



2.



b 3.



c 4.

d 5.

e 6.

7.

8.

f 9.

g 10.

h 11.

i 12.

j 13.

k 16.

Fig. 184.

La « marche » cesse après le vers 7. Mais lorsque Hippolyte, que l'on vient de déposer à terre, s'écrie au vers 8 : « Imprécation funeste de mon père !... » c'est encore sur le rythme anapestique que, par une sorte de soudure avec ce qui précède, il entame ses tragiques récriminations ; un seul dimètre anapestique suffit d'ailleurs à établir le raccord, et les métaboles rythmiques vont se succéder en un élargissement des vers : 12, 15, 18, 24 unités

s'organisent successivement en groupes qui se gonflent, semble-t-il, comme le cœur de l'infortuné dans l'amertume de ses maux. Et brusquement, au vers 13, la plainte se resserre : la douleur physique arrache au héros un cri.

Probablement la battue de la mesure est, d'un bout à l'autre de ce fragment, ouverte par le Levé, et ainsi détermine au vers 10, assez nettement, l'allure des péons bacchiaques [⏑ — —][1] : ils interviennent ici pour rompre le 6/8 des vers 9 et 11. Normalement le dianapeste et le diiambe se battent en L + P. Trois fois les « substituts » ou la syncope marquent le Levé initial, en concordance avec la battue générale supposée.

Un tel exemple est loin d'être un des plus compliqués qu'on puisse produire ; telle strophe d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide ou de Pindare présenterait non seulement des métaboles aussi nombreuses, mais des renversements certains de la battue, des chocs, des affrontements dont l'exemple (184) a pu donner l'idée. La monodie d'Euripide y a été ébauchée rythmiquement parce qu'elle permet de reconnaître l'influence du geste sur le rythme. Jusqu'au vers 8, elle s'accompagne d'une véritable danse : c'est une marche à percussions non régulières, telle qu'on l'imagine en pareille scène. Hippolyte vainement recommande à ses porteurs d'observer la mesure [v. 1361] : ils soutiennent un moribond, dont les soubresauts les font vaciller ; et ce n'est pas le cas de faire appel ici aux anapestes isochrones de l'entraîneur Tyrtée.

Dans cette monodie lyrique, il a été admis qu'à

[1] Les vers bacchiaques excluent la *coupe* par débordement d'une syllabe d'un mètre à l'autre. C'est la preuve ici que l'on ne doit pas pointer la seconde noire pour transformer le 5/8 en 6/8, où la coupe deviendrait nécessaire, d'un mètre à l'autre.

aucune place du texte rythmique ne se produisent des « allongements » anormaux : tels ceux dont la chanson de Tralles a montré l'emploi. Il convient de faire grâce au lecteur des raisons qui les rendent ici peu probables. Mais il ne faut pas lui dissimuler le danger qui menace toute reconstitution du rythme lorsqu'elle n'a d'autres assises que la « quantité » syllabique. Les récentes découvertes épigraphiques sont faites pour dicter la prudence aux métriciens. Et Th. Reinach la leur a conseillée.

Le rôle du rythme dans le drame était majeur. C'est par le rythme peut-être que les lyriques et les tragiques grecs ont le mieux traduit les images et dépeint les passions. A la mobilité de la pensée le rythme, dans leurs œuvres, merveilleusement s'assortit. Et telle est la puissance de ses effets que, réduit à ce que les syllabes, longues et brèves, nous en livrent, — au risque de nous égarer lorsqu'elles masquent les durées exactes voulues par le poète-musicien, — il peut nous procurer, à la simple lecture des textes, des émotions sans analogue en notre art. Celui-ci est incapable d'une telle mobilité. L'isochronisme et la carrure l'ont appauvri. Il a perdu, dans la musique moderne, ces perpétuelles ondulations, ce bouillonnement de vie, par quoi il s'assortissait à l'âme des héros.

La Strophe Orchestique. — De la Monodie[1] Lyrique destinée à la scène, confiée aux protagonistes, et qui peut ne pas revenir sur elle-même, il faut distinguer formellement la Strophe Orchestique chantée et dansée par les choreutes dans l'orchestre, en avant de la scène, et qui comporte des réitérations.

La monodie lyrique a mission de traduire les sentiments individuels et subjectifs, tout ce que nous appellerions

[1] = *Air en solo*, dont il a été donné un exemple rythmique (184).

l'état d'âme des personnages, depuis les douces inquiétudes d'une passion contenue jusqu'aux éclats de l'amour ou de la haine. La vraisemblance exige que la répétition mélodique ou rythmique n'intervienne pas en une pièce où « tout s'écoule » et jamais ne remonte à la source. Les mots se succèdent, sans redites, comme les pensées mêmes ; et l'art du musicien, n'intervenant qu'après coup, leur donne un revêtement mélodique et rythmique aussi bien ajusté que possible à leur sens et à leur mouvement. Ici le poète est le guide.

La strophe orchestique appartient, elle aussi, au lyrisme, mais elle n'exprime plus des sentiments individuels. Son lyrisme est collectif, si l'on peut dire, puisqu'il a pour interprète un chœur. Il est surtout contemplatif. Il traduit des idées plutôt que des passions. Même dans le drame, où le chœur prend une certaine part à l'action, les mots qu'il prononce sont souvent abstraits : ils traduisent la pitié, l'effroi, la sympathie, le mépris, le doute, la foi dans les dieux, et cela en termes généraux. Le sentiment peut se replier sur lui-même et bien que les mots ne se répètent pas, la même pensée se développe, évoquant des images pareilles. Cette fois le musicien prend le pas sur le poète ; et l'on a la certitude, à examiner la contexture rythmique des chœurs orchestiques, où la danse s'alliait à la poésie et à la musique, que le musicien précédait le poète et créait le « melos », auquel ensuite il adaptait des mots. Il suffit de se souvenir que, chez les anciens Grecs, le musicien et le poète et le chorégraphe sont un seul et même homme, pour accepter ce fait sans répugnance. Le musicien savait à quoi sa pensée musicale devait servir de cadre, et de quelles couleurs il fallait la parer. Il chantait sa pensée lyrique avant de la formuler verbalement et sa mélodie « complètement fixée dans son contour et dans ses durées

rythmiques »[1] était une aide-mémoire qui suscitait les mots. Ceux-ci étaient si bien stimulés par cet assemblage de sons et de durées que très souvent, aux places correspondantes de la strophe et de l'antistrophe, ils ont la même longueur et, syllabiquement, le même poids. C'est ainsi, par exemple, que sur le même air, sur les mêmes rythmes, les mots de même calibre se répondent de la Strophe à l'Antistrophe, — qui vont être définies :

Fig. 185.



cela va jusqu'à l'allitération à distance (θ, φ, au commencement du second mètre de chaque fragment) et à l'assonance. On relèverait dans les Lyriques et les Tragiques grecs de pareilles recherches, en grand nombre. Le fait que le même artiste crée tous les éléments musicaux, verbaux, orchestiques de l'œuvre, permet au triple langage de concorder, sans qu'il en coûte au constructeur de ce bel édifice des efforts d'adaptation qui tueraient la vraisemblance.

Les Grecs disaient de la Strophe, de l'Antistrophe et de l'Epode qu'elles étaient « les trois choses » de Stésichore. Ce poète, florissant au VIe siècle avant notre ère, aurait inventé la triade lyrique formée de ces trois parties successives. Sa trouvaille enchanta ses contemporains. Ils le débaptisèrent, — il s'appelait Tisias, — pour lui donner un nom significatif : Stésichore signifie « créateur du Choros ». Les chanteurs-danseurs, interprètes de cet ensemble, où les trois arts musicaux fraternisent, exécutaient la Strophe et l'Antistrophe, successivement, sur des vers différents mais dont le sens, lyriquement homo-

[1] Gevaert. *Communication à la Société des Etudes philologiques de Bruxelles*. Séance du 25 mai 1896.

gène, permettait à la mélodie et au rythme de se répéter avec rigueur, en passant de l'une à l'autre. L'Epode, au contraire, conclusion de la triade, introduisait des motifs et des rythmes nouveaux. Le symbole suivant exprime la succession de « ces trois choses » :

Fig. 186. A + A + B[1]

il ne s'applique qu'à la mélodie et au rythme et fait abstraction du texte verbal. A est la strophe et aussi l'antistrophe, B l'épode.

Une Ode de Pindare se compose d'un plus ou moins grand nombre de triades stésichoriennes ; de sorte que si l'on appelle S la strophe, on pourra représenter l'ensemble par le schème :

[A + A + B] + [A + A + B] + [A + A + B] + ...
S + S + S + ...

Fig. 187.

et l'ode pindarique rentrera dans le type des compositions simples où la répétition de la mélodie et du rythme indéfiniment se produit.

[1] Les schèmes alphabétiques qui seront dressés au cours de cet ouvrage reposent sur les conventions suivantes :

1° Les lettres s'appliquent au texte musical seul, abstraction faite du texte verbal ;

2° Les majuscules indiquent la grosse charpente, les sections, les divisions essentielles d'une pièce musicale considérée dans son ensemble ; cet ensemble peut être constitué, dans l'art dramatique, par toute une scène. Les minuscules représenteront le détail d'une strophe, d'un couplet, les périodes constitutives de ces organismes partiels ;

3° Chaque grande lettre n'est donc pas seulement représentative d'un thème ou d'un motif mais de toute la région du « discours » musical, dépendante de ce thème. Cette convention permettra de représenter une œuvre, si compliquée qu'elle soit, par un petit nombre de signes ; et de signaler les jalons essentiels, les plus aisément saisissables au passage, en cours d'exécution musicale ;

4° Chaque lettre ne gardera sa signification que dans l'étendue d'une même pièce. En passant d'une pièce à l'autre la même lettre s'applique, — sauf contre-avis formel, — à un thème nouveau ;

5° Les variations et les développements différents d'un même thème sont signalés par la même capitale que le thème primitif, mais accentuée. Le nombre des accents marque le numéro d'ordre des variations.

Dans la tragédie, la triade de Stésichore se présente isolée et prend une importance plus grande, par le fait qu'elle ne se répète pas. On entend une fois seulement :

A + A + B

ce type de la composition épodique. Si une autre triade suit, elle offre de nouveaux thèmes :

C + C + D

et ce renouvellement peut, par apparition d'autres triades, se poursuivre encore.

Très souvent aussi l'épode est supprimée et la réitération de la strophe par l'antistrophe

Fig. 188. A + A

constitue une couple strophique qui se suffit à elle-même.

Enfin il peut arriver que cette couple strophique soit précédée d'une proode et suivie d'une épode et qu'on ait, mais seulement dans des monodies et des duos lyriques :

Fig. 189. [Proode] + A + A + [Epode]

La triade de Stésichore, au complet, fut propre au chœur. Quel était le rôle de ces choristes, chanteurs-danseurs, appelés au théâtre des « choreutes » lorsqu'ils la faisaient vivre à l'orchestre[1], — ou sur la scène ?

Des mouvements effectués par eux pendant l'exécution de la triade, nous ne savons pas grand'chose. On a supposé que pendant l'antistrophe une évolution inverse et symétrique de celle que la strophe leur avait imposée ramenait les choreutes à leur point de départ. Rien n'est moins sûr. Il est probable que la gesticulation orchestique, — et par là il faut entendre les mouvements des bras, de la tête et du torse non moins que ceux des

[1] Région semi-circulaire située entre la scène et les gradins des spectateurs.

jambes, — rendait visible aux yeux, elle aussi, la réitération strophique. Pour le détail, on l'ignore.

Constatons la valeur attribuée par les Grecs à la « répétition ». Ils la considèrent comme un moyen expressif efficace. Ils se plaisent à entendre deux fois la même mélodie, bercée par les mêmes rythmes. Leur goût affiné leur interdit cette joie dans tous les cas où la diversité des mots, correspondant aux fluctuations du sentiment individuel, rendrait cette répétition artificielle et condamnable. Mais s'il s'agit de mots enrobés, pour ainsi dire, dans une pensée qui se complaît en elle-même, qui est celle d'une foule, qui a pour objet une préoccupation commune, et qui dure, alors les Grecs en profitent pour donner à ces mots différents, mais apparentés, un même revêtement musical.

Ainsi les Grecs, dont la délicatesse esthétique est exquise, sans subtilité, ont accepté « l'Air à couplets », — on vient de voir sous quelles réserves. Bien plus : ils ont fait usage d'un moyen expressif aujourd'hui condamné : la récitation parlée sur accompagnement instrumental, insérée dans un ensemble lyrique de rôles chantés. Ils ont créé le « mélodrame ». Et le dialogue simplement déclamé [*Paracatalogè*], sans aucun support musical, voisinait avec les scènes chantées, au théâtre athénien.

Plan rythmique et musical des Drames. — Ce n'est pas seulement à l'organisation intérieure de la strophe que le rythme prend part. Il y avait dans la construction des poèmes une architecture rythmique dont Westphal, Schmidt et Masqueray ont tenté de dégager les lois. Partout dans les plus anciennes œuvres lyriques grecques, — et le lyrisme peut s'entendre aussi bien du théâtre, — les maîtres apparaissent soucieux de symétrie, d'alternances pondérées, de rappels lointains, mais lumineux.

De leurs strophes ils font des groupes, comme de leurs pieds ou temps ils avaient fait des mètres, et de leurs mètres des strophes ; à travers le poème et à travers le drame ils établissent un jalonnement strophique dont le mécanisme varie d'une œuvre à l'autre. Mais presque partout ils aiment les répétitions à distance, les retours. Ils estiment que le lecteur ou l'auditeur éprouve une joie intellectuelle à percevoir une strophe ou une partie de strophe déjà présentées, et ce n'est pas seulement dans la triade de Stésichore, par une réitération immédiate, qu'ils affirment leur goût pour ces pendants musicaux. Ils les disposent avec un soin remarquable. Pour faire choix d'un des plus beaux exemples fournis par leur théâtre, on empruntera à l'*Hippolyte* un plan de scène lyrique[1], où Euripide, exceptionnellement, se montre « constructeur » à la manière d'Eschyle [cf. *Avertissement* (3)] :

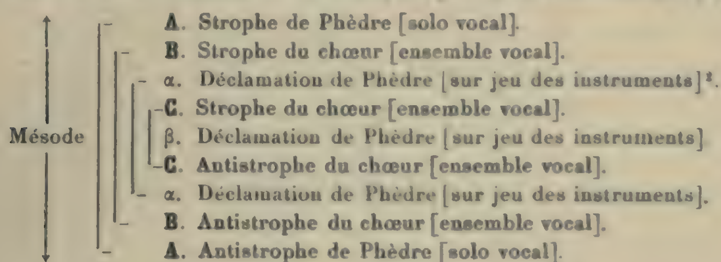


Fig. 190.

Ce n'est pas seulement à des fragments de scènes que s'appliquent de pareilles constructions. Les rappels et les retours peuvent se faire à plus lointaine et plus mystérieuse échéance ; les éléments de combinaison [A, B, C, D, α, β, γ, δ], plus nombreux, peuvent s'entremêler suivant des emboîtements plus complexes. Et ce ne sont là ni

[1] Cf. Masqueray. *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*. p. 169.

[2] Ici les lettres grecques [minuscules] représentent les parties déclamées [*Paracatalogè*. Cf. p. 158]. Le mot « mésode » signifie simplement : partie centrale de part et d'autre de laquelle s'installent les pendants symétriques.

jeux de patience ni vaines figurations. L'unité s'impose dans la diversité de ces groupements rythmiques ; unité non factice, issue d'une volonté raisonnable, également ennemie de la nudité monotone et de l'imbroglio boursouflé.

Cette architecture est un art disparu, et les nombreux types qu'on en pourrait produire feraient la preuve que, chez les Grecs, elle était une haute préoccupation du poète-musicien et l'objet de ses persistantes recherches.

Il va de soi qu'à côté des constructions savantes que comportaient les œuvres lyriques, il y avait place, dans l'art populaire, pour des formes simples. Les chansons avaient dès lors l'allure qu'elles ont gardée depuis et qui correspond à des habitudes nécessaires. Le symbole

$$A + A + A + A + A + \ldots$$

doit leur être appliqué. Chacun des couplets A y revêt la même forme mélodique et rythmique [cf. p. 146]. Si un refrain R s'intercale entre eux, il est ordinairement exécuté par une collectivité de chanteurs, tandis que les couplets sont dévolus à des solistes. La figuration de ces alternances sera normalement :

$$R + A + R + A + R + A + R + A + R + \ldots$$

La répétition pure et simple est un moyen d'art primitif ; éternel aussi. Les « airs à refrain » ne sont guère moins simples et sont tout aussi vieux.

Les Formes Musicales antiques. — Il faut réunir et, si faire se peut, classer les divers types de construction antiques, dont il reste des traces sûres. Ils se ramènent au *type dissymétrique* et au *type symétrique :*

I. Le plan de construction dissymétrique est appliqué :

1° Aux chansons, où la Répétition est admise :

A + A + A + A + A + ...

Fig. 191.

R + A + R + A + R + A + R + A + ...

Fig. 192.

car la réitération indéfinie n'est point symétrie ;

2° Aux monodies du lyrisme « actif », où le perpétuel changement et de règle (184). Ce sont des constructions par Succession :

Fig. 193. A + B + C + D + E + ...

3° Aux ensembles orchestiques [Poésie-Musique-Danse] lorsqu'ils se présentent sous la forme de la triade stésichorienne. Celle-ci réalise le type épodique :

Fig. 194. A + A + B [= Epode]

La Strophe et l'Antistrophe sont mélodiquement et rythmiquement semblables, sur des paroles différentes. De cette réitération mélodique et rythmique naît une symétrie rudimentaire, entre la Strophe et l'Antistrophe ; symétrie qui semble abolie par l'Epode dans les pièces pindariques mais qui reparaît au théâtre, lorsque l'épode est supprimée. Dans ce cas, la paire A + A peut avoir ses deux éléments contigus ou dissociés.

II. Le plan de construction symétrique implique une section centrale, à laquelle on peut donner le nom très général de « mésode », et qui est flanquée de pendants plus ou moins rigoureux. Il a pour prototype :

A + B + A

Fig. 195. mésode

organisme qui résulte de l'intercalation, dans la paire A + A [strophe + antistrophe], d'un troisième élément. Celui-ci, en séparant les deux membres de la paire, rend leur équivalence plus sensible, bien loin qu'il l'at-

ténue. *Il crée la symétrie.* Il est en effet le centre de la figure construite dans l'espace sonore, et c'est par rapport à ce centre que la symétrie s'établit :

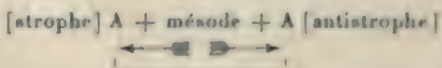


Fig. 196.

L'auditeur a le plaisir, après la mésode, — qui pouvait être, au théâtre antique, une déclamation parlée sur accompagnement instrumental[1], ou un récitatif chanté, — d'entendre de nouveau la mélodie et le rythme de la strophe, dans l'antistrophe. Ce retour il le souhaitait, il le guettait, il le goûtait. C'est musicalement un *da capo*, et l'on sait combien le succès de l'Air à *da capo* a été durable !

Au type mésodique appartiennent les étonnantes constructions dont il a été donné deux exemples plus haut. La scène d'*Hippolyte*, due à la première manière d'Euripide, encore imitateur d'Eschyle, (190) réalise une symétrie rigoureuse ; les géomètres ne la définiraient point autrement :



Fig. 197.

Mode de construction rare. D'ordinaire la mésode n'est que le centre des groupes d'éléments au lieu d'être le centre de chacune de leurs paires, de sorte que la symétrie ne s'établit qu'entre les groupes, dans leur ensemble. C'est le cas du second Kommos d'*Electre* [vers 1407-1441], grande scène terminale de la tragédie, où Sophocle entrelace les déclarations mélodramatiques des acteurs et les strophes chorales. A ne considérer que

[1] C'est le cas de l'élément central α, de part et d'autre duquel les triades strophiques se symétrisent dans la scène des Choéphores. [Cf. *Avertissement* (fig. 3).] Il est affecté de la *paracatalogè*. Voy. p. 158 et 159.

celles-ci, ce Komnos peut se ramener à la construction ci-dessous :

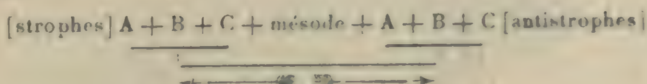


Fig. 198.

C'est à cette symétrie, imparfaite si l'on veut, mais plus respectueuse des enchaînements et des développements thématiques, que les Modernes donneront la préférence sur la symétrie absolue. Ils l'appliqueront à la Sonate.

Le lyrisme contemplatif auquel s'adaptent les réitérations mélodiques et rythmiques de l'antistrophe doit donc être soigneusement distingué du lyrisme actif qui les excluait. Celui-ci était réservé aux chants de la scène exécutés par les acteurs solistes. Celui-là convenait essentiellement aux choreutes, ces chanteurs-danseurs dont le théâtre antique avait fait les assidus compagnons des protagonistes. Le rôle du chœur était de commenter le drame. Ses sentiments étaient simples ; l'expression qu'il leur donnait se prêtait aux redites. Et la musique, par ses répétitions propres, était chargée d'exprimer la durée, la persistance des émotions chères à la foule.

Les Anciens, en créant ces formes musicales, ont réalisé tous les modes de construction qu'on devait appliquer après eux. Si le détail diffère d'une époque à une autre et d'œuvre à œuvre, la grosse charpente ne s'éloigne jamais des types énumérés. Il semble que la musique, comme l'architecture, — de laquelle, malgré les périls d'une comparaison hasardée, on la rapproche volontiers, — ne puissent tolérer qu'un petit nombre de plans essentiels. Les formules énumérées suffiront à expliquer tous les édifices sonores, postérieurement bâtis. A la *Répéti-*

tion, à la *Succession*, à la *Construction Épodique*, à la *Construction Mésodique* [Symétrie], toutes compositions musicales peuvent se ramener.

L'*Air varié*, issu de la Répétition, auquel le Moyen Age attachera tant de prix, et dont la fortune est parmi nous encore brillante, semble lui-même avoir été pratiqué par les Anciens. Les récits des scoliastes et des grammairiens de la basse époque permettent de croire que les virtuoses exécutaient dans les concerts, au Cirque ou au Théâtre, des « variations » mélodiques, sur divers instruments.

L'Art Homophone. — Des précédents aperçus, si incomplets qu'ils soient, l'image de l'Art Antique ne se dégage-t-elle pas assez nette pour que l'on tente, en quelques mots, de la fixer ?

Musique homophone par essence, installée sur un cadre immuable de tétracordes conjoints deux à deux, disjoints de deux en deux ; n'ayant pour sons fixes que les cordes limitatives de ces tétracordes ; fondée sur la quinte et refusant aux tierces le droit d'intervenir comme facteurs essentiels des échelles ; ne tolérant guère d'autre harmonisation que celle dont les Symphonies [Quinte, Quarte, Octave] fournissent la matière ; manquant donc de cette épaisseur polyphone à laquelle notre oreille est faite ; réduite à n'être qu'une très mince ligne, et comme un fil sonore, prodigieusement menu parfois [1].

En revanche, cette ligne devait être pure ; elle évoque un irréprochable dessin dont les traits apparaissaient, suivant l'occasion, robustes ou déliés, mais toujours souples et sans bavures ; — excepté toutefois lorsque les subtilités des professionnels égaraient l'art en des minuties et des

[1] Supposez le cithariste du prologue ou des ritournelles (171) exécutant sa partie en solo, dans le libre espace du plein air, sur un instrument portatif, à cordes courtes... cf. de mon ouvrage cité [p. 128] les images XIII à XXXVIII.

affectations destructrices de la ligne idéale. Nous savons qu'en face de ces mièvreries l'art national dorien, légué par les fondateurs de la race hellénique, a toujours défendu les droits de son austère langage, et que les Harmonies, dont Platon faisait ses délices, ont malgré tout gardé à travers les âges l'éclat de leur pureté.

Musique riche de vie rythmique, merveilleusement alerte et libre dans l'organisation de ses durées ; et où le Rythme, élément « mâle », lien puissant, réalisait l'union, que nous avons détruite, des trois arts musicaux : Poésie, Musique et Danse.

Pour la goûter, il faut savoir aimer la mélodie toute nue, celle que créent le moissonneur ou le pâtre, et qui portant avec soi son décor harmonique, non seulement se passe à merveille d'un accompagnement, mais gagne à s'isoler dans l'espace où elle vibre. Elle a survécu, cette mélopée, dans les chants liturgiques de l'Église chrétienne et jusque dans les chansons de nos Trouvères. Elle vibre encore, sur sa terre d'origine, dans les âpres replis du Taygète et du Parnasse, dans les vallons ombreux des îles de l'Archipel. La voix du peuple grec ne s'est pas tue, et elle a conservé, avec les vieux modes des ancêtres, la puissance et le charme de l'Art Dorien.

III

MOYEN AGE I

[VIe-XIIe SIÈCLES]

I

LES INTERVALLES

La plupart des théoriciens de la musique au Moyen Age rattachent obstinément le présent au passé et appliquent aux faits nouveaux de l'art la terminologie gréco-romaine. Ils se vantent d'être moins les hérauts de l'art neuf que les conservateurs de l'ancien. Le malheur est que l'essence de celui-ci leur échappe : aussi se trompent-ils souvent d'étiquette et, avec une sérénité qui impose et en impose, ils échafaudent leurs théories de travers, ou à rebours.

Les Gui d'Arezzo sont rares. Ce grand artiste, et aussi grand érudit, au XI[e] siècle, a orienté l'art occidental vers ses nouvelles destinées. Avant et après lui, innombrables sont les rhéteurs de l'art, et parmi les *Scriptores de Musica*, il faut faire le départ entre les maîtres musiciens et les raisonneurs, plus ou moins étrangers à la pratique musicale. Ceux-ci, inexperts interprètes de la tradition et maladroits conseillers des artistes de leur temps, ont ralenti les progrès de la polyphonie naissante, en assujettissant ses essais aux anciens canons de l'homophonie.

Ce n'est pourtant point, à vrai dire, le joug de l'Antiquité qui pesa sur l'art médiéval. La Muse des Grecs était souple et ondoyante personne, capable de s'adapter aux

temps nouveaux ; elle survécut dans les cantilènes de la liturgie chrétienne et jusque dans le Chœur polyphone de la Renaissance, sans effort comme sans contrainte, par le seul jeu de ses forces vitales. Mais les pédants qui la révéraient ont fait croire à sa tyrannie par l'insistance qu'ils mirent à évoquer, à tout moment, les vieux mots ; ils ne comprirent pas qu'en évoluant, elle dût en même temps renoncer aux antiques vocables, et ils exigerent de ceux-ci qu'ils continuassent à avoir cours. De sorte qu'ils ont du même coup, en l'affublant d'un vieux costume, masqué le développement harmonieux de ses formes et alourdi sa marche vers l'avenir.

La théorie médiévale des Intervalles, des Modes et des Rythmes a été fluctuante. Il faut essayer d'en dégager l'essentiel et de marquer les étapes principales de la langue, à cette époque si active, où malgré les pédants, tout se renouvelle.

En ce qui regarde les Intervalles, la théorie et la pratique des Anciens continuent à régler, pendant de longs siècles, l'organisation des sons entre eux. Au XIe siècle encore, lorsque la polyphonie balbutie ses informes accords, elle s'interdit, dans certains cas, l'usage de tout intervalle autre que les Symphonies helléniques.

Exemple emprunté à une cantilène tirée de l'office de sainte Agnès, écrite en un mode qui est la survivance de l'Hypodoristi. Les répercussions nécessitées par les syllabes sont supprimées :

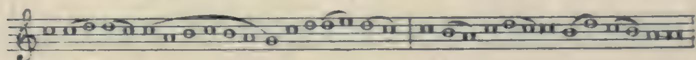


Fig. 199.

Une première manière consiste à superposer des octaves, des quintes et des quartes. Si l'on veut qu'une telle série d'accords sans tierce soit supportable, il

faut se conformer à l'usage ancien et lui infliger une exécution lente, très soutenue :

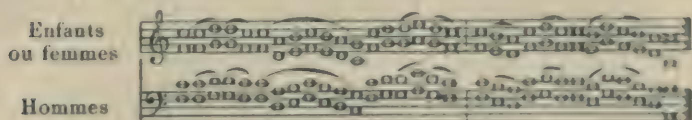


Fig. 200.

Il n'y a, en une telle polyphonie, que les éléments inclus dans le diagramme consonant des Grecs, tel que la Doristi II, par exemple, peut l'offrir. Les parties deux à deux sont à l'octave, à la quinte ou à la quarte, intervalles fournis par le schème suivant, tiré de l'accord sans tierces des Anciens :

Fig. 201. 

Ce genre de successions, devenu intolérable pour les oreilles des législateurs de la Tonalité, et que l'on traite aujourd'hui avec beaucoup plus d'indulgence, n'était point, il est vrai, admis par tout le monde. Gui d'Arezzo lui préférait une autre manière : l'*organum* [1] à deux parties seulement, où les intervalles se succèdent avec quelque variété. Voici comment il harmonise le précédent exemple ; ce n'est pas encore un régal pour nos oreilles :



Fig. 202.

Gui d'Arezzo exclut la quinte et accorde la prééminence à la quarte. D'autre part, la seconde majeure [*] est traitée comme les tierces et rentre, au même titre qu'elles, selon

[1] Composition à deux parties [vocales ou] instrumentales ; la principale est le *tenor* ou chant donné, ordinairement un plain chant, mais dont les paroles ne sont point articulées. L'*organum* à III et IV parties apparaît à la fin du XIIe siècle.

le vocabulaire grec antique, dans les « diaphonies ». Cet *organum* est donc un mélange de Symphonies et de Diaphonies où l'on retrouve, par la manière dont celles-ci sont traitées, l'influence certaine de la théorie hellénique. Toutefois l'exemple (202) comparé à (200) révèle une tendance émancipatrice.

Cette polyphonie embryonnaire est déjà systématisée. Mais les idées fermentent à cette époque critique [XIe siècle], où l'art va tenter une harmonisation polyphone à trois et à quatre « parties ». Jusqu'à l'an mil et au delà, les modes et l'homophonie avaient régné à peu près sans partage. Sous l'hégémonie depuis longtemps discrète de la Doristi, les Harmonies d'origine orientale, la Phrygisti, la Lydisti, à qui les Romains avaient conféré grands honneurs, familiarisaient l'oreille avec les tierces majeures incluses en leurs quintes modales, — encore que ces tierces fussent les ditons de Pythagore. De là un acheminement vers la Tonalité moderne, toute majeure.

Ce ne sont pas seulement les grands intervalles (67), [autrement dit les intervalles diatoniques] qui sont, encore au XIe siècle, interprétés à la manière des Anciens : certains manuscrits témoignent expressément de l'emploi, à cette époque, sinon d'une notation enharmonique complète, du moins de la *diésis*, quart de ton approximatif, comme note de passage ou comme ornement mélodique [1]. Or, l'usage de ces intervalles minimes, « exharmoniques », n'est possible que dans un art homophone, où la ligne mélodique s'isole et n'admet qu'un très lâche support d'accords sans tierces. D'ailleurs, il faut différencier la *diésis* médiévale de son antique modèle. Celle-ci paraît

[1] Voy. A. Gastoué. *Les origines du chant romain*, p. 163 sqq. [Alph. Picard, 1907].

affecter surtout les notes de passage [*] telles que :

Fig. 203.



ou les broderies (* *) :

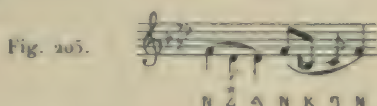
Fig. 204.



d'une exécution relativement aisée, puisqu'il s'agit, dans le premier cas, de couper en deux, par à peu près, le demi-ton, et dans le second cas, de s'éloigner « minimement » d'un son fixe pour y revenir aussitôt. Des choristes exercés pouvaient peut-être obtenir une exécution passable de tels sons. L'Enharmonique des Grecs était plus redoutable : il s'appliquait à toute espèce d'intervalles ; il comportait des sauts mélodiques, mortels pour des choristes, réservés aux seuls virtuoses, et, parmi eux, aux plus habiles.

Exemple tiré de l'Hymne delphique, mesure 2 de la page 141, transcrit en genre enharmonique, et à la hauteur vraie[1] :

Fig. 205.



La tierce *fa ré♭** est inexécutable par un chœur. De là nécessité de traduire en Chromatique s'il s'agit d'une exécution collective. Mais les virtuoses étaient capables, paraît-il, de chanter juste ces sons faux! Platon eut beau, à mainte reprise, railler ces professionnels « qui donnent des noms à certains intervalles minuscules et dressent l'oreille comme s'ils épiaient un son venant de la maison voisine », et ces « tirailleurs de cordes qui passent leur temps à torturer leurs chevilles d'accord... » En dépit

[1] Mais toujours au diapason antique (80).

des sarcasmes que les philosophes ne leur ménagerent point, lesdits professionnels, dont l'oreille s'était dépravée et qui se proclamaient fidèles disciples d'Olympos, le fabuleux aulète de Phrygie, continuèrent à pratiquer l'Enharmonique et les Nuances. Venue d'Orient, cette coutume, sous l'influence hellénique, y retourna fortifiée. L'Arabie, la Perse, l'Inde elle-même conservèrent les sons exharmoniques; et Bourgault-Ducoudray les a retrouvés florissants non seulement dans l'Asie Mineure, mais dans la Grèce continentale. On ne doit pas s'étonner que l'art médiéval ait toléré l'usage restreint des quarts de ton, jusqu'au jour où les premières tentatives d'harmonisation polyphone — Accords de III sons naissants, — l'ont aboli automatiquement, par incompatibilité.

En résumé, les intervalles médiévaux jusqu'au XIe siècle, sont, par nature, surtout mélodiques. Remarquer au passage que l'usage de la fausse quinte et du triton seront beaucoup plus redoutés des musiciens modernes que des Grecs, des Romains et des musiciens du Moyen Age. Le triton deviendra sur le tard « le diable en musique » et son renversement [la quinte diminuée ou fausse quinte] n'aura pas meilleur renom. Les Modernes auront de l'un et de l'autre une crainte puérile et se priveront volontairement de certaines ressources mélodiques dont usaient volontiers les Anciens et leurs continuateurs.

II

LES ÉCHELLES

Les Modes. — A considérer le tableau des VIII Harmonies helléniques (122) (122 *bis*) représentées en raccourci par leurs octaves caractéristiques, on constate que quatre quintes modales, assises sur quatre fondamentales, suffisent à l'établissement des huit formules. En d'autres termes, quatre sons, LA, SOL, FA, MI, qui ne sont autres que les Moyennes du Grand Système Parfait (84) ont seuls l'honneur de servir de pivot, en qualité de Fondamentales, aux quatre couples modales. Cf. (234.)

Jusqu'au XIe siècle environ, les musiciens du Moyen Age, fidèles successeurs des Grecs, dont les Romains leur avaient transmis les canons harmoniques, n'ont pas varié sur ce point-là. Ils ont exclu le mode de RÉ et le mode d'UT. Ils n'ont accepté que les quintes modales ayant respectivement pour sons graves *la*, *sol*, *fa*, *mi* et c'est sur la constitution essentielle de ces quintes qu'ils ont fondé les distinctions des modes. La formule mnémotechnique la plus simple et la plus ancienne dont les traités fassent mention montre les quatre systèmes que voici, I, II, III, IV :

(I) Al-le-lú — ia | (II) Allelú — ia | (III) Al-le-lú — ia | (IV) Alle lú — ia

Quinte modale du groupe Doristi II antique. | Quinte modale du groupe Doristi I antique. | Quinte modale du groupe Lydisti antique. | Quinte modale du groupe Phrygisti antique.

Fig. 206.

Ces quintes diffèrent les unes des autres par la place que le demi-ton y occupe. Deux d'entre elles, celles des Modes II et III, contiennent, sous la forme du triton *fa-si*, un élément de rudesse mélodique.

Si, à partir du son grave de ces quintes, on installe toute l'octave, on obtient les quatre octaves modales de l'Hypodoristi [Eolisti], de la Doristi I, de l'Hypolydisti, de l'Hypophrygisti [Iasti]. Elles demeurent l'expression schématique des quatre modes principaux [I, II, III, IV] employés au VIIe siècle :

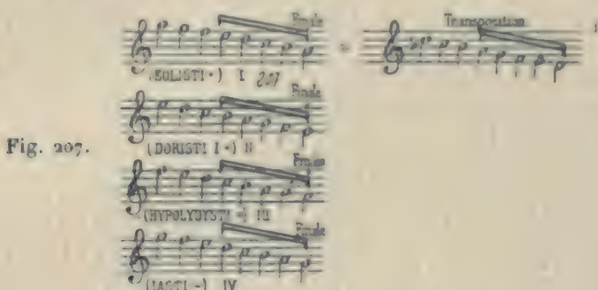
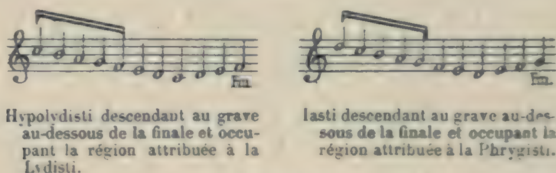


Fig. 207.

Or, les Anciens avaient pratiqué, à côté de l'Hypolydisti et de l'Iasti normales, telles qu'elles sont figurées ci-dessus, une Hypolydisti et une Lydisti débordant au grave la finale, de sorte que le parcours de la mélodie coïncidât avec l'octave du mode grave conjugué, la finale restant la même : c'étaient des Harmonies dites « relâchées ». En voici le dispositif :



Hypolydisti descendant au grave au-dessous de la finale et occupant la région attribuée à la Lydisti.

Iasti descendant au grave au-dessous de la finale et occupant la région attribuée à la Phrygisti.

Fig. 208.

[1] Pour des raisons, trop longues à expliquer, le mode de *la* fut transposé une quinte plus bas [♭], et c'est le *ré* qui lui sert de fondamentale. Donc se méfier des apparences : le mode de *la* est *en ré !*

Les Grecs aimaient aussi, exceptionnellement, à conclure leurs mélopées sur la tierce modale, *la* en Hypolydisti, *si* en Iasti. On disait, dans ce cas, que l'Harmonie se faisait « intense ».

Ces deux constructions restèrent usitées au Moyen Age ; mais leur structure théorique, bien qu'elle fût en partie reconnue, engendra des confusions graves. Les musiciens se rendirent compte, avec exactitude, que l'Hypolydisti et l'Iasti prolongées par en bas et concluant sur leurs finales normales, *fa* et *sol*, n'étaient qu'une variante subordonnée [*plagale*] à la forme principale [*authente*] ; et ils exprimèrent la relation qui les unissait par la classification suivante, qui est régulière :

Antiquité : Hypolydisti normale, aiguë. — Sa variante au grave.





Moyen Age : MODE AUTHENTE III — MODE PLAGAL III

Fig. 209.

Antiquité : Iasti normale, aiguë. — Sa variante au grave.





Moyen Age : MODE AUTHENTE IV — MODE PLAGAL IV

Fig. 209 *bis*.

Mais ici commence l'imbroglio terminologique. La persistance de l'usage avait imposé les quatre quintes modales des Anciens et les quatre Fondamentales ou pseudo-toniques situées à la base de ces quintes, au point de faire déclarer par les théoriciens des temps nouveaux que ces quatre fondamentales *la*[1], *sol*, *fa*, *mi* étaient les seules finales admissibles en toute espèce de mélopée. En cela déjà ils s'éloignaient de la pratique des Anciens. D'autre part, les musiciens continuaient, par atavisme et

[1] Par la transposition indiquée plus haut (206) (207) le *la* devient *ré*.

par tradition, à créer des mélodies terminées sur la tierce modale, *la* et *si*, des modes authentes III et IV. Comment les cataloguer ?

Les théoriciens firent preuve de la plus étonnante incompréhension. Ils décrétèrent que l'Hypolydisti finie sur *la* [= *ré*] était le mode plagal de l'Eolisti; ils s'en tinrent à deux apparences : nom de la finale et descente du dessin mélodique au-dessous d'elle. Par une imitation absurde de ce qui se passe réellement pour les plagaux III et IV ils établirent l'étrange couple :

Eolisti antique. — Hypolydisti antique avec Finale sur la tierce modale.

a — Mode authente I — b — Mode plagal I

Fig. 210.

et ils écrivirent comme il suit le soi-disant « plagal » :

Fig. 210 *bis*. c

Ils se contentèrent d'une fausse analogie avec les vrais plagaux III et IV, sans s'apercevoir que la quinte modale exacte est celle de *b* dans le plus grand nombre de pièces où la mélodie descend de plusieurs degrés au-dessous du *la* [= *ré*]. Ils ne distinguèrent pas les formes plagales [= *relâchées*] du mode de LA, des formes *intenses* du mode de FA ; ils enrégimentèrent les unes et les autres sous la bannière de LA transposé en *ré*.

Ils firent mieux. En face de mélodies concluant sur le *si*, tierce modale de l'Iasti, et présentant à leur avis une finale inadmissible, ils prirent bravement le parti de transposer les dites mélodies à la quinte inférieure. Et le problème fut résolu ! La forme plagale leur paraissant imposée par la descente de la mélodie au-dessous de la

finale, ils accouplèrent le *Doristi I* et l'*Iasti*, sans se douter du sacrilège :

Doristi I antique.

Iasti antique avec Finale sur la tierce modale.

Mode authente II

Mode plagal II

Fig. 211.

Ils écrivaient le plagal :

Fig. 211 *bis*.

ne s'apercevant pas que le *si* [*] était ♭ et que la quinte modale, s'il restait ♮, était anéantie ! Ces erreurs prirent force de loi et se perpétuèrent. En maint traité, vous lirez encore que les quatre plagaux ont pour finales *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, à l'instar des authentes, mais que leurs octaves mélodiques sont respectivement limitées au grave par *la*, *si*, *ut*, *ré*.

S'aperçut-on de la bévue ? Est-ce pour la réparer que, à cette double série, en fausses parallèles, on substitua plus tard la série unique des huit modes, numérotés de telle sorte que, aux anciens authentes correspondent les modes impairs et aux plagaux les modes pairs ? La disparate qui subsiste devient par là moins sensible. On donne ici aux IIᵉ et IVᵉ modes leur vraie figuration :

[Eolisti]	Finale — Iᵉʳ Mode	Finale — IIᵉ Mode	[Hypolydisti] intense
[Doristi I]	Finale — IIIᵉ Mode	Finale — IVᵉ Mode	[Iasti] intense
[Hypolydisti]	Finale — Vᵉ Mode	Finale — VIᵉ Mode	[Hypolydisti]
[Iasti]	Finale — VIIᵉ Mode	Finale — VIIIᵉ Mode	[Iasti]

Fig. 212.

Il faut, on le voit, traquer les antiques Harmonies à travers les transpositions et les étiquettes dont les théoriciens du Moyen Age les masquèrent, pour arriver à les identifier. Gevaert s'y employa et il y réussit.

Le détail des confusions qu'une nomenclature pédantesque, établie par des ignorants, créa comme à plaisir, sera épargné au lecteur. Il en était alors de même qu'aujourd'hui : théoriciens et musicologues dissertaient, par à peu près, d'une technique dont le mécanisme s'obstinait à leur échapper. Avec un aplomb qui fit croire à leur science, ils expliquèrent tout, par l'autorité d'Aristote et sous le couvert du nom prestigieux des Anciens. D'abord, ils prirent les Tons pour des Modes : le sénateur Boèce avait donné de ce galimatias un illustre exemple au VIe siècle. Les musicologues s'évertuèrent à consacrer la bévue du grand homme, interprète du système modal hellénique « à rebrousse poil ». Eux prirent les Modes pour des Tons, en ce sens qu'ils affublèrent leurs VIII Tons, — entendez *Modes* — ecclésiastiques, des étiquettes appliquées à rebours par Boèce aux vieux Modes, — entendez *Tons* —. D'absurdité en absurdité, on aboutit à l'impossible langage. Cela ne gêna guère les musiciens, il est vrai de le dire; ils continuèrent à créer, dans la simplicité de leur âme, des formes nouvelles. Mais les abords du sanctuaire furent rendus âpres aux simples amis de l'art ou à ses novices qui, bouche bée, révéraient et prenaient pour guides d'aussi compétents commentateurs [1].

Le malheur est que l'imbroglio dure encore. Quand se résoudra-t-on à reléguer une terminologie qui, érigeant en système la confusion des modes et des tons, applique à la forme d'une échelle, au *mode*, l'étiquette

[1] S'ils vous parlent du *ton dorien*, traduisez *mode phrygien ;* s'ils disent *ton phrygien*, interprétez *mode dorien*, etc., etc...

qui convient à sa hauteur, au *ton?* Quand rendra-t-on aux modes les vocables antiques dans leur signification originelle? « Mille ans ont passé, dit Gevaert, et la nomenclature de Notker et du pseudo-Hucbald, retapée au xvi[e] siècle par Glaréan, est toujours en usage parmi les plainchantistes, bien que son absurdité fondamentale ait été mise hors de doute depuis longtemps[1]. » Les cantilènes médiévales survivent et leurs origines sont connues; il faudrait avoir enfin le courage de marquer leur filiation et secouer le fatras verbal qui arrête les musiciens modernes au seuil d'une étude où ils découvriraient des trésors.

Circonstance aggravante : des cantilènes assez nombreuses sont construites sur deux échelles différentes et l'embarras est grand de les cataloguer. Les théoriciens ont pris bravement des moyens dilatoires qu'il serait oiseux d'exposer. Il faut faire abstraction de ces chinoiseries, qui ne touchent pas au fond des choses : se contenter de numéroter les modes, suivant la formule (212) et garder de celle-ci un souvenir toujours présent, — bien qu'elle soit peu homogène et assez malaisée à retenir. Il est vrai que les explications qui la précèdent sont une aide pour la mémoire. Il faut surtout constater que la fondamentale *fa* commande aux modes V, VI et II, — et la fondamentale *sol* aux modes VII, VIII et IV. Les tableaux qu'on trouve en certains traités de plain chant sont beaucoup plus simples en apparence ; mais ils sont entachés de confusions qui les rendent inutilisables.

Tout n'est pas dit encore... De même que pour éviter le ♯, dont elle a une horreur sacrée, la notation liturgique a dû transposer d'une quinte au grave l'Eolisti, —

[1] *Mélopée antique*, p. 26-7.

ce qui a donné le change et fait croire au mode de RÉ, alors qu'il masque le mode de LA —, par une opération inverse, pour éviter que le ♭ ne tombe sur une autre note que *si*, il arrive que les éditions plainchantistes montent d'une quinte à l'aigu, soit les modes transposés II et IV, soit aussi le VIe. De sorte qu'en fin de compte il faut s'attendre, pratiquement, au dispositif général que voici, *étant bien entendu qu'il s'agit des types médiévaux primitifs*, dotés de leur quinte modale vraie, et non des échelles plus ou moins remaniées, présentées par les répertoires modernes [1] :

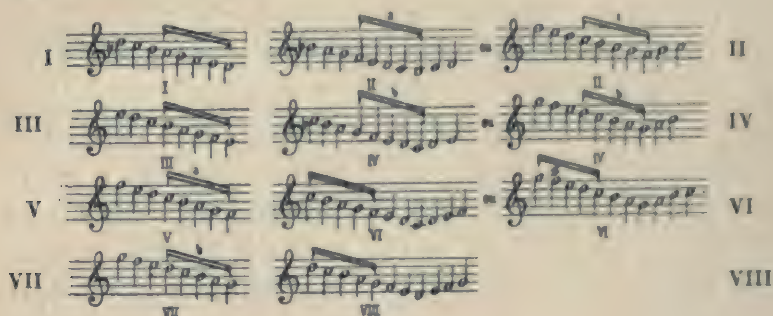


Fig. 213.

Sous la multiplicité des apparences, en ce tableau se cachent quatre quintes modales seulement, léguées par les Anciens :

LA-*mi* [= RÉ-*la*, mode ecclésiastique I, plus quelques mélodies primitives *relâchées*, étiquetées du mode II] ;

MI-*si* [mode ecclésiastique III] ;

[1] Le mode étiqueté II sur la figure 213, et dont la véritable contexture y est indiquée [quinte modale = *si♭-fa* = FA-*ut*] comporte aussi quelques pièces dont l'échelle est vraiment *plagale*, relativement à I ; c'est-à-dire que dans ces mélodies *relâchées* la finale occupe à peu près le centre de la région sonore utilisée. De sorte qu'il conviendrait d'ajouter aux deux formes de II qui sont du mode de FA [hypolydisti] intense, une formule plagale *la-sol-fa-mi-ré-ut-si♭-la-si♭-ut*-RÉ, sur le modèle des plagaux VI et VIII, et dans laquelle RÉ [= LA] est la fondamentale [= pseudo-tonique]. Mais il n'y a aucune forme plagale du mode de MI, l'antique Doristi. Gevaert l'a établi depuis longtemps.

FA-*ut* [modes ecclésiastiques V et VI, plus mode II pour les formes *intenses*];

SOL-*ré* [modes ecclésiastiques VII et VIII, plus mode IV pour les formes *intenses*].

Les Anciens ont transmis également au Moyen Age le mécanisme des Conjointes : les cantilènes ecclésiastiques pratiquent volontiers la modulation à la quinte inférieure, nous dirions : à la sous-dominante. La fréquence de cette modulation passagère est d'ailleurs une des causes de certaines transpositions relevées au précédent tableau. Exemple : lorsqu'en mode I transposé [♭] il y a un *mi*♭, plutôt que de l'écrire, on retourne à l'échelle de LA, où il deviendra *si*♭.

Modes nouveaux. — A partir du XIe siècle, le tableau (213) ne suffit plus à rendre compte des échelles. Parmi les vieux modes un mode nouveau s'introduit, auquel les Anciens, pour des raisons spécieuses, avaient refusé droit de cité dans l'ensemble des Harmonies. C'est le mode d'UT, le Majeur Moderne, qui bientôt va tout absorber.

Sa naissance coïncide avec la disparition définitive, dans l'art occidental, des quarts de ton enharmoniques. Et cela s'explique, comme on va voir; car précisément la pratique des intervalles minimes fut cause, dans le système musical hellénique, de l'exclusion d'un tel mode : Gevaert, en une observation de haute portée, a établi que les Grecs considéraient comme seules régulières les échelles dont la quinte modale s'installait sur les degrés de même *position tétracordale*. Si, dans l'échelle catapycnosée, on numérote de 1 à 4 les sons de chaque tétracorde, on reconnaît avec Gevaert que la quinte *ut-sol* est fausse. Elle contient en effet un quart de ton de trop. De plus, elle est irrégulière d'après la théorie hellénique : elle s'appuie sur un son 2 et un son 3, au-

trement dit sur des degrés n'ayant pas des positions tétracordales correspondantes :

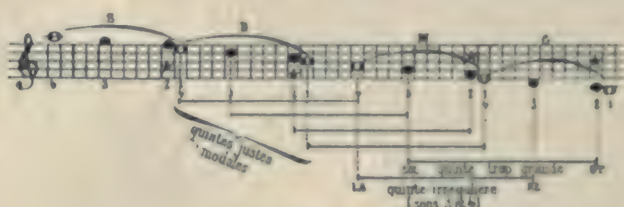


Fig. 214.

D'autre part, la quinte *ré-la* est formée par le 3e son du tétracorde des Graves et le 4e son du tétracorde des Moyennes. Bien qu'elle fût rigoureusement juste, les Grecs, en raison de cette disparate dans la nomenclature des sons constitutifs, la rejetaient, pour la raison dite.

A l'époque où les Occidentaux expulsent définitivement l'intervalle minime, diviseur du demi-ton, apparaît enfin et se développe le mode que cette division rendait impraticable dans le régime antérieur.

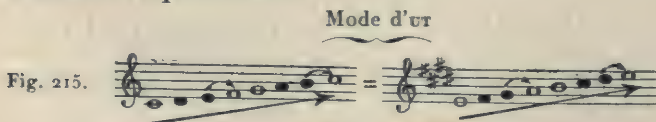
Le nouveau venu répond à un besoin nouveau : on se met à chanter vers l'aigu, après avoir, pendant de longs siècles, incliné les mélodies vers le grave. Ce mode d'UT, destiné à prendre dans le monde musical moderne le rôle de la Doristi chez les Anciens, fut d'abord construit à l'imitation de ses aînés, par le ministère des quintes, et son diatonique pythagoricien fut l'inversion exacte du Diatonique appliqué à la Doristi (87).

Il suffit, pour obtenir le mode d'UT par la méthode pythagoricienne de prendre, après constitution du Corps de l'Harmonie, la Paramèse au lieu de la Mèse, le *si* au lieu de *la*, pour point de départ des quintes successives.

Posons l'équivalence :

Mode d'UT

Fig. 215.



Nous aurons :


Fig. 216.

Cela permet de constater que les Notes Tonales du mode d'UT [MAJEUR] nouveau coïncident avec les sons fixes du mode de MI [MINEUR], antique.

Si l'on regarde ces deux échelles inverses suivant la même perspective, de bas en haut par exemple[1], en ayant soin de mesurer leurs intervalles constitutifs à partir du son d'origine *si* ou *fa* (88) (89), on s'aperçoit que le *mode de* MI est un Mineur intégral, un Mineur pur, et que le *mode d'*UT est un Majeur intégral, un Majeur pur :


Fig. 217.

en effet, tous les intervalles du schème de gauche sont mineurs, tous ceux du schème de droite sont majeurs. En d'autres termes, le tyran UT sera un Majeur absolu comme le tyran MI avait été un Mineur absolu.

Et s'ils se tournent le dos, c'est qu'ils régissent des formules mélodiques contradictoirement orientées (217). Dans le cours des âges, les échelles mineures descendantes ont d'abord prévalu [Mode de MI] ; puis leur pente s'est adoucie, s'est effacée; peu à peu s'est opéré un véritable chavirement du système, et une échelle unique ascendante a supplanté toutes les autres [Mode d'UT].

Ce retournement de l'échelle s'est fait avec une lenteur telle que l'on puisse imaginer, entre les positions extrêmes qu'elle a prise, une position intermédiaire, « horizontale », correspondant à des formes mélodiques indécises,

[1] Ce qui revient, en ce qui concerne le mode de MI, à transformer ses quintes génératrices descendantes en quarte ascendantes :

si mi la ré sol ut fa
⟶

qui ne montent ni ne descendent. Et ce n'est point là une pure hypothèse : le mode de RÉ, d'abord simple Sosie du mode de LA, deviendra peu à peu (220) (221) un mode indépendant. Or, il présente, dans chacun de ses tétracordes, le demi-ton au milieu, c'est-à-dire à une place telle que l'échelle ne s'incline ni vers le haut ni vers le bas. Elle est comme posée à plat :

Fig. 218.



et elle correspond à l'époque où les formules mélodiques oscillaient entre deux directions contraires. Le mode de RÉ peut donc être considéré comme une échelle de transition entre les échelles antiques, descendantes [MI et suffragants] et l'échelle moderne, ascendante [UT].

Il arriva qu'au moment même où le mode d'UT « mélodique » prit rang parmi les échelles, les premiers essais d'harmonisation se produisirent dans l'art. Les peu amènes polyphonies de l'Organum et du primitif Déchant suggérèrent peu à peu certaines notions latentes dans la résonance.

Les tâtonnements de cette polyphonie firent pressentir le charme des tierces exactes, naturelles, majeures et mineures, issues des sons simultanés. Admises à l'origine comme simple « passages », elles retinrent enfin l'attention des musiciens. Elles ne reçurent pleine satisfaction que plus tard ; mais leur influence se fait déjà sentir aux XIe et XIIe siècles.

Elles conspirent. Autour d'elles se réalise sourdement le groupement modal adopté plus haut, par une anticipation voulue, pour le classement des Harmonies helléniques : d'une part celles dont la tierce modale est majeure (122 *bis*) ; d'autre part celles où elle est mineure (122). Après le Xe siècle il devient évident que les caractéristiques

des échelles, d'abord autres et plus nombreuses, tendent à se réduire à ces deux-là, et que l'on s'achemine vers le règne du Mode Majeur flanqué d'un Mineur vassalisé[1].

Les vieux modes cependant avaient la vie dure. Ils regimbèrent devant la prétention de ces intrus ; et c'est surtout au mineur nouveau qu'ils firent grise mine : ils pouvaient se vanter à bon droit de posséder parmi eux le vrai mineur, chef de file de toutes les Harmonies antiques, et il accusèrent de bâtardise le mineur affadi, qui naissait.

Ils durent tolérer le Majeur, qui grandissait de toutes les forces que la résonance, suscitée par la polyphonie, lui conférait ; mais longtemps ils gardèrent assez de vigueur pour l'empêcher de les maîtriser. Ils ne baissèrent pavillon qu'au XVI[e] siècle. Les chants de l'Église montrent comme à regret les premières manifestations de ce Majeur ; mais l'art profane des Trouvères et des Troubadours lui fit accueil plus empressé.

Apparemment le mode d'UT n'est pas jeune : dans le genre diatonique, son octave type ne diffère de l'octave Lydisti que par les fonctions modales de ses degrés :



Fig. 219.

Il est vrai que ce sont là des divergences organiques essentielles ; et l'examen des fonctions vitales de la formule confirmera sa nouveauté.

Si UT majeur est un produit plus ou moins conscient de la Résonance Supérieure, le mode de RÉ, qui aboutira plus tard au Mineur Moderne (350) et qui, transitoirement, conserve quelque indépendance, a une origine assez

[1] Cette vassalité se marquera par la Sensible, qui apparaîtra bientôt dans le mode de RÉ et fera du mineur moderne une échelle ascendante, mal individualisée.

enveloppée, si l'on ne regarde qu'aux signes graphiques. Le mode de LA avait été transposé d'une quinte au grave pour éviter à la notation ecclésiastique l'impiété du ♮ [Jacobsthal et Gastoué]. Cette altération, qui porte sur le VIe degré de l'octave-éolisti [*la*-LA], représente le si ♮ dans la même octave transposée à la quinte inférieure :



Fig. 220.

On s'habitua peu à peu à considérer cette échelle transposée comme une formule modale autonome. De sorte que la cantilène ci-dessous, extraite schématiquement de plusieurs antiennes, se rattacha au mode de RÉ :

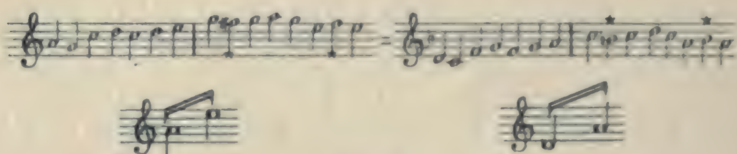


Fig. 221.

Si la transcription était poussée plus loin on verrait apparaître le *fa* ♮ [= *si* ♭] dans les antiennes en question, de sorte que le *fa* ♯ [= *si* ♮] semble bien n'y être qu'une altération appliquée soit à une broderie [*] dans l'exemple ci-dessus, soit à une note de passage [**] :


Fig. 222.

Mais à partir du xe siècle florissent des cantilènes où le *si* ♮ fait partie intégrante du mode de RÉ, définitivement constitué, avec expulsion du *si* ♭. La sensible n'apparaît pas encore. Ce mode de RÉ, devenu autonome, correspond, — et cette explication est la plus simple, — à ces mélodies étales, qui ne s'écoulent ni vers le haut, ni vers le bas, et qui font la transition entre le Mineur Antique et le Majeur Moderne, entre MI et UT ; ceux-ci

étant considérés comme les chefs de file successifs et incompatibles de la Modalité.

Abstraction faite des deux échelles modales nouvelles, et en considérant la période qui s'étend du IIIe siècle à l'époque de Charlemagne environ, Gevaert a constaté que la transmission héréditaire des modes antiques, à prendre comme référence le *Tonarius* de Reginon[1] [abbé de Prüm, mort au couvent de Saint-Maximin à Trèves, en 915,] s'est faite dans les proportions suivantes, à peu près :

Mode de SOL	= IASTI [Modes VII, VIII, IV]	= 680	Antiennes.
Mode de LA	= EOLISTI [Modes I, par exception II] . . .	= 350	—
Mode de MI	= DORISTI [Mode III]	= 100	—
Mode de FA	= HYPOLYDISTI [Modes V, VI, II]	= 50	—
		1180	Antiennes

Ainsi la Doristi n'est représentée que par un douzième environ et l'Hypolidisti par un vingt-quatrième, dans l'ensemble. Il est vrai que l'Eolisti se rattache à la famille dorienne (122) ; puisqu'elle est liée, par conjugaison des quintes modales, à la Doristi II. — Observer que la Doristi, directement transmise au Moyen Age, est surtout la Doristi I. — Il n'en reste pas moins établi — et ce fait annonce la prédominance du mode majeur, — que les sept douzièmes des antiennes primitives appartiennent à la famille des modes barbares, qui insèrent une tierce majeure en leur quinte modale.

[1] Reginon a commis quelques erreurs dans la classification modale. Elles ont été relevées par les consulteurs de l'édition vaticane.

III

LES HARMONIES ANTIQUES PROLONGÉES

La classification des chants médiévaux, suivant le mode, se heurte, on vient de le voir, à des difficultés résultant des confusions terminologiques. Autre cause d'erreurs : un mode médiéval n'est pas caractérisé seulement par la forme constitutive de son octave-type, autrement dit par son échelle : chaque mode possède en propre des formules mélodiques[1] qui, pour une oreille exercée suffisent parfois à le déterminer, abstraction faite de la Finale, et quelquefois malgré elle ; car il peut arriver que le dessin mélodique et l'échelle à laquelle il s'applique soient ou paraissent être en conflit ; ce qui tient à ce que le développement libre de l'art a été plus rapide que l'évolution de la théorie. Aussi ne faut-il attribuer aux étiquettes modales dont les théoriciens affublent tel ou tel chant qu'une importance relative : l'étude des caractères intrinsèques seule permet d'obtenir des groupements logiques, et une refonte de tout le classement infligé au répertoire serait nécessaire. Dans l'état actuel des choses, les abords du plain chant nécessitent des travaux d'approche faits pour rebuter le musicien séculier !

Les exemples qui suivent sont limités aux survivances

[1] Le mot *ton* est, dans les ouvrages théoriques, souvent pris dans le sens de *schème mélodique propre à telle ou telle partie de l'office*. Nouvelle équivoque ! Je renvoie le lecteur au Traité cité p. 200, en note.

des antiques Harmonies : Doristi, Eolisti [= Hypodoristi], Iasti [= Hypophrygisti], Hypolydisti.

EOLISTI ANTIQUE — Ier MODE ECCLÉSIASTIQUE

Mode de LA = Mode de RÉ [avec *si* ♭]

Antienne du Dimanche des Rameaux.

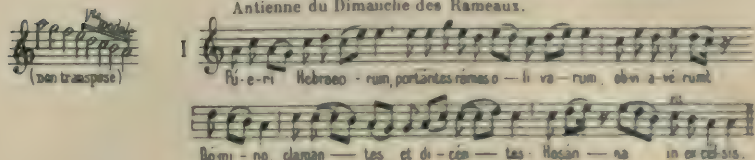


Fig. 223.

DORISTI I ANTIQUE. IIIe MODE ECCLÉSIASTIQUE

Mode de MI

Antienne du Jeudi Saint.

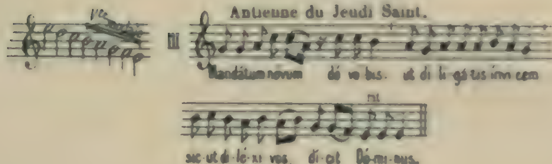


Fig. 224.

HYPOLYDISTI ANTIQUE. Ve MODE ECCLÉSIASTIQUE

Mode de FA

Antienne du Jeudi Saint.

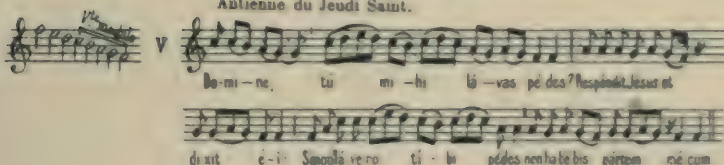


Fig. 225.

IASTI ANTIQUE. VIIe MODE ECCLÉSIASTIQUE

Mode de SOL

Antienne des Rameaux.

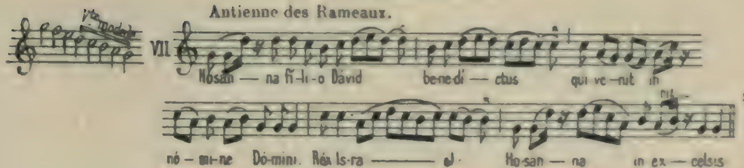


Fig. 226 [1].

[1] On pourrait, à la place des deux dernières croches liées *, mettre une noire. Je préfère rappeler dans la transcription la forme du *torculus* (249) ou de la *clivis* (244) et en général de tout neume placé à la fin d'une distinction.

En passant aux modes ecclésiastiques pairs [II, IV, VI, VIII], on ne fait que répéter deux des harmonies antiques précitées, sous des variantes qui ont été définies.

HYPOLYDISTI INTENSE DES GRECS = IIe MODE ECCLÉSIASTIQUE

Mode de FA

Introït du Sam. après le IVe Dim. de Carême

(non transposé)

Fig. 227.

Dans cet *introït* le *la* joue un rôle ambigu : il semble être, suivant les régions, tantôt la fondamentale, tantôt la tierce de la fondamentale. C'est à cette dernière fonction que l'échelle schématisée le ramène. Mais le charme de cette petite pièce tient précisément à ce flottement fonctionnel : observez que si l'on « accompagne » une pareille mélopée, — ou tout autre plain chant, — on escompte l'effet produit par les détours de sa ligne mélodique. Celle-ci doit se dérouler toute nue, sous peine de prendre un caractère de précision qui abolit, sans compensation, l'intérêt de l'énigme qu'elle propose à l'oreille.

Gevaert estime qu'une Harmonie présentée sous cette forme, c'est-à-dire avec conclusion sur la tierce, correspond aux variétés modales dites « intenses » par les Grecs. Les raisons qu'il donne sont décisives.

La forme suivante de l'Iasti antique [IVe mode ecclésiastique] est de même nature.

IASTI INTENSE DES GRECS = IVe MODE ECCLÉSIASTIQUE

Mode de SOL

IIIe nocturne de Noël. Version de Gevaert.

Fig. 228.

Aux variétés « intenses » s'ajoutaient, dans l'art hellénique, les formes modales « relâchées » décrites plus haut (208). Transmises au Moyen Age, elles y donnèrent naissance à deux Plagaux vrais dont la relation avec l'Authente fut établie conformément à la tradition ancienne.

HYPOLYDISTI RELACHÉE DES GRECS = VIe MODE ECCLÉSIASTIQUE.

Mode de FA

Introït du VIIe Dimanche après la Pentecôte.

Fig. 229.

IASTI RELACHÉE DES GRECS = VIIIe MODE ECCLÉSIASTIQUE.

Mode de SOL

Antienne du Dimanche des Rameaux.

Fig. 230.

Ainsi les quatre Fondamentales antiques servent de base à un nombre imposant de compositions liturgiques et la parenté de celles-ci avec les mélopées grecques ne réside pas seulement dans l'équivalence des échelles. Gevaert a signalé l'analogie mélodique de la chanson de Tralles (181) avec l'antienne initiale de l'office des Rameaux [*Hosanna filio David*], et toutes celles qui sont bâties sur le même thème. Nul doute, si les monuments antiques étaient plus nombreux, que les rapprochements ne fussent eux-mêmes multipliés.

Caractère modal des chants liturgiques. — Tous les chants liturgiques antérieurs au xiᵉ siècle sont homophones. Dérivations directes et persistantes des mélopées helléniques, qui tiraient leur beauté de leur nudité même, ils doivent comme elles être présentés sans l'appareil des accords. C'est une faute inexplicable, et malheureusement enracinée, de les revêtir d'un accompagnement qui contrevient à leur vie organique et abolit, par un anachronisme sans excuse, l'intérêt qui s'attache à ces mélodies. Même les chants liturgiques créés du xiᵉ au xiiiᵉ siècle conservent les caractères de l'homophonie.

Toute mélopée médiévale propose à l'oreille un problème dont la solution ne peut être intégrale que par des constatations successives. On doit reconnaître l'échelle, discerner la Quinte Modale; il faut saisir au passage les formules mélodiques attachées à chaque « ton » de la Psalmodie [cf. p. 190] ; il faut contrôler le tout par la Finale, soit qu'elle concorde avec les données précédemment fournies, soit qu'elle s'évade du cadre présumé ; et cela arrive non seulement dans les pièces qui ont subi des remaniements successifs, mais aussi dans celles qui, dès leur origine et par la volonté de leurs auteurs,

avaient une physionomie hybride. C'est ainsi, suivant la remarque de Gastoué, qu'on voit les théoriciens de l'époque diverger d'opinion sur le classement modal de certaines pièces. La curiosité de l'oreille est stimulée sans cesse par les apports successifs du déroulement mélodique. Souvent le détail révélateur du mode, le degré essentiel de l'échelle employée sont d'une découverte malaisée ; du moins exigent-ils, pour être perçus à la volée, une attention minutieuse. L'art qui parfois les masque est cause d'un plaisir subtil pour l'auditeur qui les distingue. « Harmonisez » les plains chants : toute cette activité dont il faut faire usage pour les entendre et les comprendre devient inutile : les accords imposés escomptent toutes surprises, puisqu'ils font percevoir immédiatement, et en bloc, les éléments du mode, que les musiciens du Moyen Age nous ont offerts égrenés. Supposons, — et cependant quel démenti la réalité nous inflige ! — que l'accompagnateur possède tous les secrets de l'art médiéval et se conforme aussi étroitement que possible aux exigences de chaque échelle modale. Même dans ce cas, l'usage des accords parfaits ou autres sera néfaste. Que si l'accompagnateur n'y entend goutte — et cette hypothèse, hélas ! est justifiée, — ce n'est pas seulement la compréhension qu'il compromet, c'est l'absurdité qu'il impose. Y a-t-il pour des oreilles averties un supplice comparable à celui que leur valent les vagissements harmoniques des organistes de chœur, le perpétuel, l'intolérable ronronnement des « seize-pieds » accompagnateurs ? Quand donc l'Église catholique, qui possède en ses recueils liturgiques, auxquels on s'efforce de rendre leur forme primitive[1], un bien propre,

[1] Il a fallu — malheureusement — dans l'Édition Vaticane, qui jusqu'à nouvel ordre fera loi, tenir compte de certaines détériorations du chant primitif, consentir l'insertion, parmi des pièces très anciennes, de pièces beaucoup

sans égal, le traitera-t-elle avec respect? Il suffirait presque, pour l'honorer, qu'elle le dépouillât des ornements dont elle le pare. Afin de plaire au « paroissien », elle habille les plains chants de défroques misérables, comme elle orne les autels de fleurs en papier, et de saints en plâtre, barbouillés des plus chaudes couleurs. Tout cela étant nécessaire, paraît-il, à l'édification des fidèles...

C'est aussi pour ne pas molester le paroissien tyranneau que l'Église de France se refuse à prononcer le latin autrement qu'à l'envers. L'absurdité a beau être flagrante, elle a force de loi : plutôt que de l'articuler « à l'italienne » ou « à l'allemande », on encombre de nasales une langue dont les voyelles veulent être toujours pures. Ce faisant on ne pervertit pas seulement la sonorité des mots : la nasalisation française est un obstacle absolu à l'installation de l'accent dans une foule de vocables. Si vous prononcez dans *inténde*, comme le latin l'exige, *i* + *n*, *e* + *n*, l'accent dynamique s'installera sur l'*e* avec une extrême facilité. De même pour *abundántiam*, où devront être articulés *u* + *n*, *a* + *n*, et pour tous les mots à diphtongues nasales. Essayez, par contre, d' « appuyer » les syllabes *ten* ou *dan*, prononcées à la française, dans les mots précédents, vous obtiendrez des rudesses sourdes et sans éclat, au lieu de la franche explosion vocalique des langues exemptes de dipthongues nasales.

Or le latin est une langue accentuée, sans dipthongues nasales, et les chants liturgiques latins du Moyen Age doivent porter leurs accents. Le malheur est que le « paroissien » s'y oppose. Il se refuse, au nom du patriotisme le

plus récentes. Quelques-unes sont modernes. D'où résultent des disparates. L'édition vaticane du *Graduel* et de l'*Antiphonaire* n'est point partout « scientifique ». Il faut de bonne foi reconnaître qu'elle ne se donne pas pour telle. Elle a dû faire la part de la tradition, ne point abolir tous les usages locaux, tenir compte en un mot de la vie liturgique courante.

plus pur, à ce qu'une prononciation correcte permette de caser l'accent sans brusquerie, au bon endroit. Le clergé, comme de juste, obéit au paroissien payeur. Conséquence : les deux caractères essentiels des cantilènes liturgiques, l'homophonie et la subordination de tous les éléments du mot à la voyelle accentuée, jamais nasalisée, sont exclus de l'interprétation des plains chants, en France. On les « harmonise », on les nasalise et on ne les accentue pas. Cependant, sous l'impulsion de L. Havet, l'Université commence à « restaurer » la prononciation du latin.

Il est intéressant d'observer que l'Antiquité a transmis au Moyen Age, sinon l'Accord de III sons, inconciliable avec l'Enharmonique, du moins la pratique d'un contrepoint à deux parties, et aussi d'accords incomplets, réduits à deux sons et composés exclusivement de Symphonies (124), — l'inclusion caractéristique de la tierce ne devant commencer à se produire qu'aux XII-XIII[e] siècles de notre ère. Ces pratiques donnaient aux formules d'accompagnement et aux cadences une signification harmonique qui, pour être beaucoup moins précise que celle de nos accords, pouvait à l'occasion, lorsque la contexture du chant principal s'y prêtait, tendre à l'harmonisation moderne[1]. Mais ce n'est là qu'une vague prescience, obscurcie par des préjugés tels que les successions exhibées plus haut (200) (202) enchantaient encore, au XI[e] siècle, les maîtres de l'art : exemples très précieux, car leur contexture montre avec quelle persistance les idées des Anciens prévalaient encore, quinze cents ans après Aristote.

[1] Ne pas trop généraliser. Il est évident, par exemple, que les mélodies *intenses*, terminées sur la tierce, n'étaient point aptes à recevoir, sous leur finale [médiante] l'appui de la quinte modale. Car non seulement un agrégat de trois sons différents est étranger à la doctrine et à la pratique des Anciens, mais leur tierce pythagoricienne, ditoniée, c'est-à-dire composée de deux tons majeurs égaux chacun à 9/8, est beaucoup trop large et se refuse à entrer dans la composition d'un accord parfait de III sons.

Tel que les Grecs, les Romains et les artistes du Moyen Age l'ont pratiqué, le contrepoint à deux parties, — dont il est à coup sûr téméraire de trouver une désignation formelle au *Commentaire du Psaume* LC, par saint Augustin [† 430], mais qui est, au temps d'Hucbald [vers 900] un très ancien usage, remontant certainement par tradition continue jusqu'à l'Antiquité, — échappe à peu près entièrement à notre « oreille » musicale moderne. Les exemples qui subsistent antérieurement au XIIe siècle, et dont les plus vénérables ne remontent pas au delà du IXe, ne supportent plus l'exécution. Non seulement les Consonances Parfaites s'y accumulent en séries, mais les plus terribles dissonances, qu'aucun artifice ne peut légitimer, juxtaposent leur rudesse aux chapelets de quintes enfilées. Il est d'évidence que ce contrepoint là est une superfétation, infligée après coup à des mélodies homophones. Celles-ci ont été créées telles, sans plus. Et l'on peut être sûr même que les Antiennes, les Hymnes, les Proses postérieures au IXe siècle et auxquelles, à titre exceptionnel d'ailleurs, on se plaisait à adjoindre une seconde partie vocale, sortaient encore toutes nues de la plume de leurs créateurs. Ce grand art là est « linéaire ». Les fioritures dont la pratique l'entoure ne font point corps avec lui ; elles sont étrangères, essentiellement, à la pratique de l'harmonie polyphone, basée sur les accords de III sons, et qui se formera aux XVe-XVIe siècles. Elles excluent donc pour nous, si nous les voulons respecter et comprendre, et le hideux contrechant dont on les affublait parfois au Moyen Age, sans l'agrément de leurs auteurs dès longtemps trépassés, et l'harmonisation moderne à laquelle, organiquement, elles répugnent.

Il faut le répéter avec Gevaert, qui a eu de l'Art Homophone, antique et médiéval, une compréhension admirable, c'est la Finale mélodique, même lorsqu'elle n'est

point [mélodies *intenses*] la fondamentale du mode, qui éclaire l'auditeur sur la structure modale de l'échelle, au moment même où la perception sonore va cesser. Annihiler le rôle de cette finale par l'usage d'accords complets, liés entre eux suivant les fonctions que l'Art Moderne leur assigne, est une faute qui tient à la méconnaissance des choses et à la perversion du goût.

Un fait péremptoire apporte à la question, historiquement, un éclaircissement net. S'il est probable que vers la fin du Moyen Age certaines cathédrales et abbatiales reçurent des orgues à tuyaux, jamais cet instrument n'y servit à l'accompagnement du chant. Il y prit un rôle décoratif, fit des alternances avec le chœur, inséra des préludes et des postludes à l'Office, des « entrées » et des « sorties ». Il y devint et il y demeura, comme l'a montré Pirro, un élément extérieur au culte. L'usage que les Réformés firent de l'orgue, soutien ordinaire de leurs chorals, ne fut point pour entraîner les Catholiques Romains à son adoption : ici comme ailleurs les uns et les autres se sont toujours efforcés de marcher à contre-pied. L'accompagnement du chant liturgique par un *harmonium* — la belle invention de l'*orgue expressif* à anches, due à Grenié, à Haeckel et à Debain, de 1810 à 1840, a suscité d'effroyables machines aujourd'hui installées partout, — est une mode « Louis-Philippe » qui, par un excès de fortune, est toujours en faveur. Les grandes églises ont voulu n'y pas demeurer étrangères, et elles ont construit, au cours du XIX[e] siècle, des orgues de chœur qui ont pris à l'Office un rôle absurde, néfaste. Il va de soi que les « accompagnateurs » n'ont jamais cherché à imiter, dans l'exercice de leur vaine activité, le contrepoint vocal primitif, à deux parties, en le modernisant, ce qui eût été légitime, — et d'ailleurs nécessaire. Ils se sont contentés de doubler le chant et de

l'harmoniser « tonalement », de l'enrober dans des flûtes et des bourdons graves, de le cuivrer par des anches rauques, et ils ont abouti à l'extermination de l'œuvre musicale primitive. Puisque l'Église entend garder sa liturgie vocale, la restaurer, remonter aux sources, elle devrait exiger que tous les interprètes de cet art magnifique qui n'appartient qu'à elle, exactement renseignés sur ses origines et sa manière d'être, ne pussent travestir leur mandat et infliger à l'Office le déshonneur de leur harmonisation[1].

[1] Dans un traité spécial, l'*Accompagnement modal des psaumes* [Biton], j'essaie de définir le rôle de l'organiste de chœur, d'indiquer dans quelles régions de l'office l'orgue accompagnateur peut être toléré et à quelles conditions restrictives.

IV

LA NOTATION

Notation alphabétique. — L'évolution des signes graphiques est parallèle à celle du langage sonore ; elle n'est pas moins compliquée. Plusieurs systèmes ont eu cours simultanément.

La notation hellénique survécut au monde païen. Seulement le sens était perdu de ses caractéristiques. L'Enharmonique, exprimé par la séméiographie primitive, n'était plus qu'un débris ; et le Diatonique vulgaire, pour lequel elle n'était pas faite, tendait de plus en plus à prédominer. Les musiciens exigèrent des écritures mieux adaptées à leurs besoins. Toutefois ce fut encore aux signes alphabétiques qu'ils recoururent, et cette application des lettres aux sons resta si vivace qu'elle s'est transmise jusqu'à nous. Elle est courante en Allemagne et en Angleterre. En France même nos facteurs de piano l'emploient sur la table interne de leurs instruments pour désigner les cordes, au-dessus de leurs vis respectives.

Les signes musicaux alphabétiques, du IVe au XIIIe siècle, se présentent sous divers aspects et prennent, suivant le temps et le lieu, des significations différentes.

A la fin du Ve siècle, Boèce, le conseiller secret de Théodoric, roi des Ostrogoths, et qui se piquait de science musicale, reprit tant bien que mal les expériences

pythagoriciennes sur l'échelle diatonique. En divisant le monocorde en parties de plus en plus petites, il eut l'idée d'appliquer l'alphabet romain à ces sections successives, de sorte que la plus grande longueur fut A, la longueur immédiatement inférieure B, et ainsi de suite jusqu'à P, lettre correspondant au son le plus aigu. Boèce opérait sur le diagramme hellénique; les deux sons extrêmes étaient, au diapason antique, *la*$_1$ et *la*$_3$.

Fig. 231.



Ces lettres représentent des longueurs de cordes. Il ne faut donc pas trop reprocher au sénateur-consul-conseiller secret, de n'avoir pas exprimé par sa notation algébrique la renaissance périodique de l'octave *la*$_1$-*la*$_2$ et la similitude de ses intervalles. Cette périodicité graphique fut l'œuvre postérieure de musiciens plus avisés. Ils écrivirent :

Fig. 232.



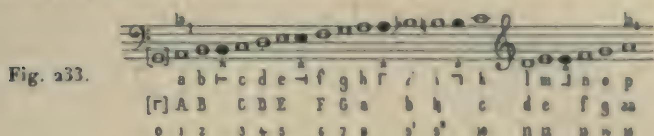
Ayant besoin, au grave, d'un degré de plus, ils le représentèrent par la lettre grecque Γ, *gamma*, qui devait donner son nom à l'échelle. C'est le *sol*$_1$.

Telle fut la révérence du Moyen Age pour Boèce que diverses écoles s'obstinèrent à conserver l'écriture dont il était, soi-disant, l'inventeur ; bien que le digne homme eût été capable de ne point s'apercevoir que la série (231) pouvait utilement se transformer en la suivante (232), lui qui avait lu sur huit tons antiques, c'est-à-dire sur huit transpositions de la même échelle, huit échelles modales différentes.

Abstraction faite des systèmes qui ne s'adaptent pas à l'antique diagramme des Grecs et placent la lettre A

sur un autre son que *la*, voici le tableau des trois notations concordantes employées dans le cours du Moyen Age. La troisième, qui est numérique, est énoncée verbalement par quelques théoriciens[1], saint Odon, entre autres, abbé de Cluny, mort en 943. La première qui implique, par l'insertion des signes spéciaux aux quarts de ton, l'usage persistant de l'Enharmonique, se trouve dans l'Antiphonaire de Montpellier[2], du XIe siècle, précieux livre d'école où les pièces vocales sont rangées par genres et par modes, et transcrites en double notation, alphabétique et neumatique :

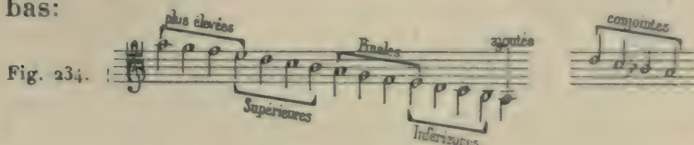
Fig. 233.



On reconnaît en ce schème[3] la survivance de l'antique diagramme des Grecs : il suffit de superposer l'Enharmonique et le Diatonique, dont la figure (108) montre une octave, pour obtenir la construction ci-dessus.

Il y a plus. Cette double octave est divisée en tétracordes conjoints et disjoints, pareils à ceux de la théorie hellénique. L'échelle tétracordale est encore présentée sous sa forme descendante, ce qui d'ailleurs, si l'on considère la pente mélodique des cantilènes du haut moyen âge, est conforme à la réalité. Il faut lire une octave plus bas:

Fig. 234.



[1] Ils disent *prima, secunda, ... quinta, ... duodecima*, etc...

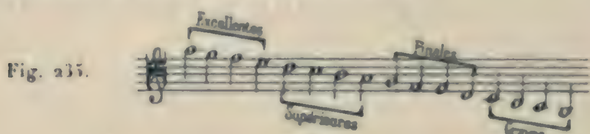
[2] Qui n'est, dit A. Gastoué, ni un Antiphonaire, ni de Montpellier, mais peut-être originaire de Dijon, transporté à Toul, d'où la Révolution l'envoya échouer à l'Ecole de médecine du chef-lieu de l'Hérault.

[3] Pour *si* ♭ on disait : *nona prima*, pour *si* ♮ : *nona secunda* [$9^{I}9^{II}$ de l'exemple].

Les *Inférieures* sont les antiques Graves; les *Finales* remplacent les Moyennes; les *Supérieures* tiennent lieu des Disjointes; quant aux *Plus Élevées* et aux *Conjointes*, elles ont gardé leurs noms antiques. Remarquez l'étiquette prise par les Moyennes : elles s'appellent Finales. Les fonctions caractéristiques de leur rôle subsistent : *ce sont les quatre Fondamentales transmises au Moyen Age par les Romains*, et dont l'origine hellénique a été précédemment exposée.

Lorsqu'on eût transposé d'une quinte au grave l'échelle de LA (207) et attribué à la fondamenlale *ré* ce qui se rattachait primitivement à la Mèse antique [LA], le tableau précédent s'altéra comme il suit :

Fig. 235.



De la sorte, l' « ajoutée », la proslambanomène des Anciens, et la surajoutée, le Γ [sol_1] furent englobées dans le système tétracordal, et celui-ci, totalement méconnu dans sa structure et dans son mécanisme, ne fut plus qu'un souvenir déformé de l'ancien régime. Il n'en reste pas moins vrai que tout d'abord les musiciens médiévaux avaient compris la nature et l'importance des sons *la*, *sol*, *fa*, *mi*; et qu'ils avaient apprécié, sauf à perdre le sens de ce legs et à embrouiller les choses après coup, l'importance de l'héritage. Et pendant longtemps, même à leur insu, ils en ont accepté les clauses : jusqu'au XIe siècle environ les fondamentales LA, SOL, FA, MI ont régné presque sans partage dans le monde sonore.

En résumé, les tableaux (231) à (235) révèlent : l'usage du diatonique vulgaire ; celui d'un Enharmonique, d'emploi assez restreint (233) ; l'insertion d'un tétracorde des

Conjointes; la prééminence du tétracorde des Finales qui sont les Moyennes antiques. Tout cela est grec.

Le Chromatique paraît faire défaut. Simple apparence et qui tient à ce que seule est ici considérée la notation ecclésiastique. En dehors du B *molle* et du B *quadratum*, — le B *mol* ou rond [♭] et le B *quarre* ou carré [♮] — cette notation-là s'efforce d'effacer toute trace d'autres accidents chromatiques. Systématiquement elle les répudie : ce qui n'empêche que le *mi* ♭ et le *fa* ♯ aient eu cours dans la musique médiévale. Des transpositions, quelquefois des interpolations nous les masquent : G. Jacobsthal les a mis en évidence[1]. Il est vrai que ce Chromatique s'éloigne de celui que les Anciens avaient pratiqué. Il devient agent de modulation et perd peu à peu son rôle primitif dans l'échelle non modulante.

Malgré les différences, qui vont en s'accentuant, l'art médiéval se rattache à l'art gréco-romain. Il en est la descendance directe, Gevaert a montré[2] qu'aucune solution de continuité n'existe entre les cantilènes ecclésiastiques et les dernières productions de l'art antérieur, né en Orient, fixé par la Grèce, transmis aux Latins et diffusé par eux dans les pays occidentaux.

Notation neumatique. — La notation alphabétique — dans laquelle le mécanisme modulant est absent, masqué, ou apparemment réduit à l'emploi des Conjointes, — est d'une lecture facile. Son usage fut purement didactique et réservé aux clercs instruits. Dans la pratique on lui substituait un autre mode de représentation des sons, qui n'était pas une notation proprement dite, mais une sténographie mnémotechnique : ce sont les Neumes.

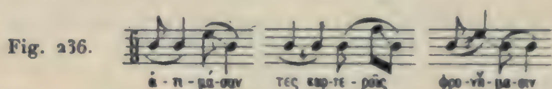
[1] *L'Altération Chromatique dans le Chant liturgique de l'Eglise occidentale*, en allemand ; Berlin, 1897. Ouvrage magistral qui traite à fond une question dont l'importance ne peut être ici que signalée.

[2] *La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine.*

Ceux-ci, dénués de sens pour le musicien qui n'eût pas connu déjà la mélopée sous-jacente, n'étaient qu'une aide de la mémoire. Ils supposent que le chanteur sait à peu près par cœur la pièce qu'il exécute ; ils lui en rappellent seulement la direction mélodique et ils lui marquent, — ceci avec une réelle précision —, les groupements de sons qui doivent être constitués par l'émission vocale. Ils indiquent aussi la place et la forme de certains ornements accessoires : broderies, fioritures diverses, plus ou moins analogues à ces signes dont les partitions notées du XVII[e] et du XVIII[e] siècle s'encombreront. Cette sténographie n'était pas entièrement conventionnelle et hiéroglyphique : elle avait son origine dans de très anciennes habitudes de langage.

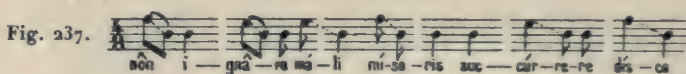
La langue grecque et la langue latine étaient accentuées tout autrement que les langues modernes : l'accent y correspondait à une élévation de la voix, non à un renforcement du son. Le vers d'Eschyle suivant, si on lui applique le mode de « prosodie » décrit par Denys d'Halicarnasse, se prononçait à peu près ainsi :

Fig. 236.



le circonflexe et l'anticirconflexe [voir ci-dessous] étant traduits comme l'adossement de l'aigu [ˊ] et du grave [ˋ], — du grave [ˋ] et de l'aigu [ˊ]. L'absence de clef (236) marque l'imprécision des intervalles figurés : tantôt quarte, tantôt quinte. On traînait le son, aux pointillés marqués sur l'exemple. De même en latin[1] :

Fig. 237.



[1] Ce n'est là qu'une représentation provisoire du mètre virgilien, et à laquelle la notation convenue de la mesure, par les hastes des notes (236), n'est pas appliquée.

Aucun poète grec, aucun poète latin « de bonne époque, dans quelque espèce de vers que ce soit, n'ont tenu un compte quelconque de l'accent » mélodique, écrit L. Havet. Les mots passaient à travers les rythmes antiques sans réagir sur l'organisation de ceux-ci autrement que par la durée, brève ou longue, de leurs syllabes : le sommet du mot marqué par l'accent mélodique n'est en aucune manière lié à la répartition de ces durées. De là dans la versification grecque et latine, — celle-ci n'étant qu'un pastiche de celle-là —, une variété rythmique due à ce que l'accent, loin de commander au rythme, se case n'importe où dans les cadres rythmiques, sur lesquels il ne réagit pas. De là aussi dans tout l'art musical qui est associé à la poésie et qui fut primitivement son tributaire, une liberté rythmique que les Modernes peuvent envier, car ils l'ont perdue : on verra bientôt ce qu'il advint de la rythmopée lorsque l'accent, se transformant, lui imposera brutalement sa contrainte.

Jusqu'aux premiers Empereurs l'accent grec et latin restèrent mélodiques : l'intensité n'y entra pour rien. C'est donc à l'époque de la haute latinité que remonte l'application possible, — bien qu'un tant soit peu conjecturale —, des signes affectés ci-dessous aux deux vers cités d'Eschyle et de Virgile : l'accent grave va y être installé de par l'autorisation des grammairiens, sur toute syllabe qui ne porte pas un des deux autres accents [ˊ ou ˆ] :

Exemples :

Fig. 238.

ὰτὶμάσὰντὲς κὰρτὲρᾶὶς φρὸνη̌μὰσὶν
nôn ìgnârà málî mísèrìs sùccúrrèrè díscò

L'accent anticirconflexe [ˇ] qui affecte certains mots se prononce : grave + aigu.

Fig. 239.

λὺω̌μὲθὰ = λὺὸόμὲθὰ
Rômà = Róòmà
Rǒmàe = Ròómàe

Supposons que, pour simplifier, on remplace à certains endroits l'accent grave par un point, afin de marquer que le son ponctué reste à la même hauteur que son voisin de gauche, on obtiendra les combinaisons suivantes :

Fig. 240.


autrement dit les prototypes vraisemblables de tous les neumes, qui sont précisément les cinq signes :

Fig. 241.


Y adjoindre l'apostrophe [,] qui servira à exprimer une note incertaine, un son tremblé, fléchissant, instable.

L'idée d'une pareille séméiographie remonte avec évidence à l'époque où l'accent était mélodique. Or en dépit de son origine, elle s'appliquera dorénavant aux mots pour y marquer non les inflexions de la prosodie, c'est-à-dire l'élévation et l'abaissement du son vocalique (236) (237), mais les contours d'une mélodie définitivement libérée de l'accent verbal ; celui-ci d'ailleurs ayant entièrement changé de nature, puisqu'il sera devenu dynamique[1].

Les théoriciens des IXe, X^e^ et XIe siècles déclarent que la notation neumatique, qu'ils qualifient d'usuelle, par opposition aux notations alphabétiques réservées à l'école, est une vieille pratique : les observations qui précèdent donnent à leur affirmation sa portée.

L'étude des différentes phases de l'écriture neumatique et des diverses écoles qui l'ont adaptée à leurs besoins sort du cadre de cet exposé. Il faudrait remonter à la notation byzantine dont les principes, fixés par saint

[1] Il résultera de cette transformation que l'accent apparemment « aigu » dont sont affectés les mots latins — ou français — dans les chapitres IV et suivants, y marquera une percussion vocalique.

Jean Damascène, au VIII[e] siècle, si l'on en croit la tradition, sont encore appliqués dans les livres du rite grec, pour reconnaître dans ces graphies orientales les avant-coureurs des signes « diastématiques » : entendre par là ceux qui expriment avec précision les intervalles musicaux : *diastemata*. Il faudrait aussi étudier sur les manuscrits aquitains [midi de la France, Espagne], la notation neumatique ponctuée, où les signes, réduits à des points, se superposent avec moins de précision que sur la portée, mais suivant un arrangement qui annonce visiblement son règne futur; notation qui s'est fondue avec celle des neumes-accents en forme de traits. Il serait nécessaire enfin de différencier les principales écoles, car chacune d'elles a eu son style graphique, et toutes ces écritures ont concouru pour des parts variables à l'organisation définitive de la notation moderne. Celle-ci s'annonce vers le XIII[e] siècle par le développement de la Notation Quadrangulaire. On se bornera à décrire les neumes-accents les plus employés, qui sont des traits diversement combinés : le point n'y joue qu'un rôle accessoire.

Neumes simples. — L'Accent Aigu a fourni : la *virga*, signe d'un son plus aigu, sans détermination exacte.

Formes simultanées et successives :

Fig. 242. / / | / / et sur la portée [XIII[e] siècle]

L'Accent Grave ne conserve la forme linéaire allongée que lorsqu'il est associé à l'accent aigu. Autrement il se réduit à un point ou à des traits courts : c'est le *punctum* :

Fig. 243. • — \ et sur la portée ◆ ■ [XIII[e] siècle]

L'Accent Circonflexe [^], combinaison de l'aigu et du

grave, est devenu l'association des deux précédents signes et a formé la *clivis* :


Fig. 244.

Cela se traduit par deux sons dont l'un, le premier, est plus aigu que l'autre, sans que l'intervalle qui les sépare soit précisé.

L'Anticirconflexe [˅] donne naissance au *podatus* :


Fig. 245.

qui représente deux sons dont l'un, le premier, est plus grave que l'autre, sans que l'intervalle soit déterminé.

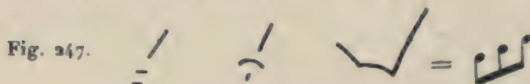
A ces neumes de un ou deux sons, il convient d'ajouter les combinaisons de trois sons telles que :

un accent aigu + deux accents graves [*climacus*] :


Fig. 246.

représentation de trois sons descendants ;

deux accents graves et un aigu [*scandicus*] :


Fig. 247.
[Saint-Gall] [Italie]

figuration de trois sons ascendants. Le premier signe (247) est réservé aux intervalles ascendants par seconde et par tierce ; le deuxième s'applique surtout à des formules telles que *ut-fa-sol*, *ré-la-si*, *ré-la-ut*, etc., où les deux premiers sons se disjoignent par quarte ou quinte ;

accent aigu + accent grave + accent aigu [*porrectus*] :


Fig. 248.

groupe de trois sons parmi lesquels celui du milieu est plus grave que les deux autres ;

accent grave + accent aigu + accent grave [*torculus*]:

Fig. 249. 

combinaison qui peut être définie simplement : l'inverse de la précédente.

La traduction de ces divers neumes simples sur la portée, à partir du XIIIe siècle, se fit, dans la notation quadrangulaire, au moyen des groupes suivants :

Podatus. Clivis.

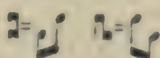


Fig. 250.

Climacus. Scandicus. Porrectus. Torculus.

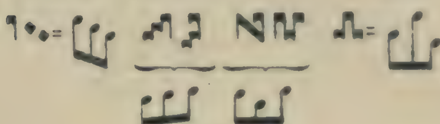


Fig. 250 *bis*.

C'est la place des points [notes] sur la portée qui donne aux intervalles leur calibre, précision dont les neumes à eux seuls sont incapables. Exemple : soit la série neumatique :

Fig. 251. 

Elle peut signifier aussi bien :

Fig. 252. 

que toute autre suite de groupes, pourvu qu'ils aient même *orientation*; par exemple, ceux-ci :

Fig. 253. 

La première note elle-même est indéterminée ; indétermination initiale exprimée sur les portées des schèmes ci-dessus par l'absence de clef. Une telle séméiographie, ainsi isolée, ne représente donc rien du tout. Les musi-

cologues auraient pâli sur ces énigmes si des manuscrits « digraptes » ne les avaient tirés d'embarras. Le précieux Antiphonaire de Montpellier, entre autres, écrit en deux systèmes graphiques, va lever tous les doutes. On y lit :

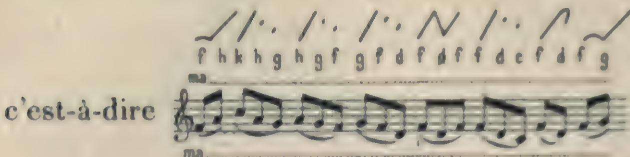


Fig. 254.

C'est une vocalise sur la première voyelle du mot *mala ;* citation ici incomplète : le mot n'est pas achevé. Les manuscrits, en grande majorité, ne présentent au-dessus du texte que des signes neumatiques, sans leur clef alphabétique :

Fig. 255. 

Quelle est l'utilité de ces signes ? C'est 1° de grouper les sons par deux ou par trois ; 2° à l'intérieur de chaque groupe de rappeler à l'exécutant, qui a dû apprendre par cœur la mélopée, la direction générale des sons ; 3° au moyen de petits espaces blancs, non figurés sur les exemples qui précèdent, d'établir « des groupes de groupes », en marquant certains arrêts. Les neumes ne sont que des aides-mémoire et un moyen de spécifier les groupements mélodiques : indication aussi importante pour le chanteur que les coups d'archet pour le violoniste. Indication analogue d'ailleurs.

On admet pratiquement que les neumes et la notation quadrangulaire primitive sont avant tout des signes mélodiques ; qu'appliqués à de la prose ils n'impliquent aucun rythme périodique, isochrone ; que les différences de la forme dans ces signes n'entraînent point nécessaire-

ment des différences de durée ; que celles-ci ne seront exprimées nettement que par l'écriture des mensuralistes, fondée sur de nouvelles conventions graphiques. [Cf. p. 220].

Neumes liquescents. — Ce sont des neumes simples, dans lesquels un ou plusieurs sons prennent, par suite d'une émission spéciale, une teinte effacée. Il faut que le chanteur, pour ainsi parler, avale ces sons à demi ; il en résulte, dans la continuité mélodique, de légères et piquantes interruptions. Les bons plainchantistes ont dans les *liquescentes* l'occasion de montrer leur talent. Le nom donné à ces signes est justifié par l'usage qui en est fait : les liquescentes s'adaptent normalement aux liquides *l*, *m*, *n*, *r*, dont elles facilitent ou colorent l'articulation. Elles s'indiquent par une modification des neumes déjà décrits :

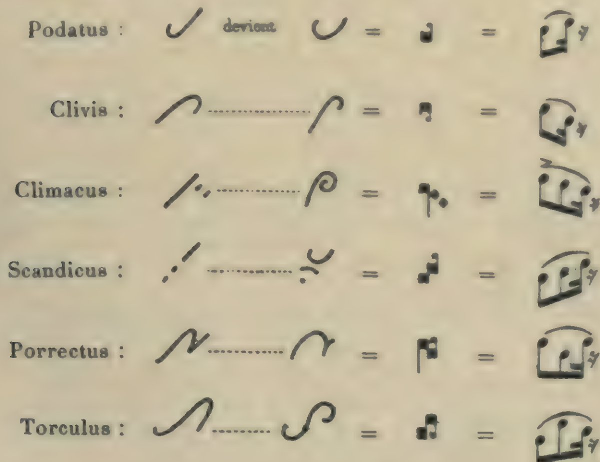


Fig. 256.

Ces formes s'appliquent à des syllabes telles que *al*, *am*, *an*, *ar* ; aussi à *au* et à *ej*, etc. La traduction en notation moderne indiquée à droite n'est qu'un moyen pratique de reproduire, tant bien que mal, les sons boiteux, étouffés,

que pratiquaient les chanteurs médiévaux, et dont il est malaisé de retrouver l'exacte émission.

Neumes ornementaux. — Les musiciens qui pratiquaient encore les quarts de ton enharmoniques avaient aussi du goût pour des sons roulés, chevrotés, trémolisés à mi-voix, fréquemment associés à la *diésis* du vieux temps, et dont l'exécution reste assez mystérieuse :

Fig. 257.
- ❟ = strophicus, apostropha.
- ❟ ❟ = bistropha.
- ❟ ❟ ❟ = tristropha.

P. Wagner et Gastoué affirment que dans la *tristropha* le son médian fléchit à un quart de ton au-dessous de ses deux voisins. Exemple, en supposant que le premier son soit *fa* :

Fig. 258. ❟ ❟ ❟ = f ⊣ f = fa fa fa

De même si l'un de ces sons « vibrés » suit une *clivis*, il implique que la seconde note de ce neume fléchit d'un quart de ton :

Fig. 259. [Ex: g ⊣ f] = [= sol fa fa]

On trouve souvent entre deux notes, séparées la plupart du temps par une tierce mineure ascendante, une sorte de *gruppetto* ou note trémulente, le *quilisma*, qui est un *podatus* ou un *torculus* dont l'accent grave initial est triplé :

Fig. 260.

et qui s'appuie toujours sur un punctum, comme ci-dessus, ou sur la dernière note d'un groupe précédent :

Fig. 261.

L'exécution de la tierce ascendante, dans les précédents exemples,


Fig. 262.

peut pratiquement se ramener à la simplification :

Fig. 263. 

L'obligation de faire chanter à l'unisson par plusieurs choristes les groupes (262) exigerait une entente minutieuse qui réglât l'étendue et la forme de l'ornement. Réalisation difficile. Mieux vaut s'en tenir à (263).

Neumes composés. — On peut imaginer sans peine sinon l'aspect du moins la nature des associations formées entre les signes précédemment étudiés. En ceux-ci seront reconnus : 1) un accent grave [*punctum*] précé-

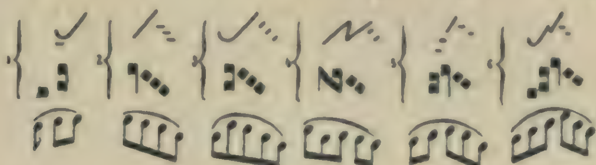


Fig. 264.

dant un *podatus*; 2) un accent aigu [*virga*] suivi de 3 accents graves; 3) un *podatus* suivi de même; 4) un *porrectus* et deux accents graves; 5) un *climacus* précédé de deux ou 6) de trois accents graves. On aurait de même :

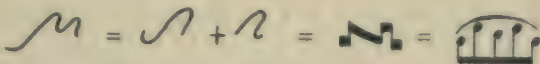
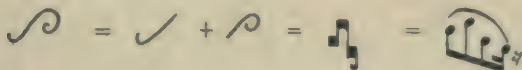
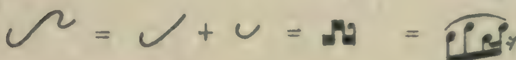


Fig. 265. 



et plus visiblement encore :

Fig. 266. 

avec quart de ton enharmonique (203) (204) affectant l'avant-dernier son. Les intervalles restent indéterminés.

Cette écriture, qui, en tant que signe d'intonation, demeure insuffisante, est, à certains égards, supérieure a la notation alphabétique, impuissante, celle-là, à établir des groupements entre les sons ; incapable aussi d'exprimer les nuances vocales qui ont été désignées sous le nom de *liquescences* et d'*ornements*. Les deux systèmes de signes, lorsqu'ils sont réunis, se complètent.

L'étude des neumes est compliquée par le fait que l'Italie, l'Allemagne, la France du Nord, la France du Sud et l'Espagne ont chacune leur manière graphique. Les formes les plus pures se trouvent sur les manuscrits romains ; les plus déliées sont dues à la France du Nord ; les neumes allemands sont d'un aspect lourd ; les scribes aquitains, de la France méridionale emploient la notation à points superposés. Enfin les moines de Saint-Gall, inventeur d'un certain nombre de signes spéciaux, ajoutent au texte musical des lettres significatives, qui n'ont rien de commun avec la notation alphabétique, et dont le rôle sera plus loin précisé [p. 221].

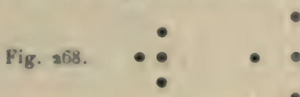
Naissance de la portée. — Certains neumes, dits aquitains, ont le point pour élément. Tandis que les neumes-accents, représentant les sons par des traits diversement inclinés, parlent plus à l'intelligence qu'aux yeux, les neumes-points peuvent aisément figurer les directions mélodiques et devenir « diastématiques », c'est-à-dire indicateurs des intervalles. Pourvu que l'on convienne dans la figure ci-dessous, que la lecture se fait de gauche à droite, par le haut, on y lira sinon le détail, du moins le sens du mouvement mélodique :

Fig. 267.



A supposer que pour exprimer *fa-sol-fa-mi* on serre

les points les uns contre les autres et que, au contraire, on les desserre pour représenter *fa-si-sol-mi*, et de telle façon que l'espace *fa-si* soit le plus grand, les deux autres *si-sol* et *sol-mi* étant sensiblement égaux entre eux, on aura dans le premier et dans le second cas :

Fig. 268.


L'œil peut apprécier la différence ; et si cette graphie n'est pas encore rigoureuse, elle renseigne déjà l'exécutant, avec plus de précision que les neumes-accents ne pouvaient faire, sur le « profil » de la mélodie. Il y a, sous cet étagement des points, une portée virtuelle que bientôt les scribes mettront en évidence.

Ils s'en tinrent d'abord à une ligne de repère, à laquelle ils attribuèrent la lettre alphabétique correspondant au son choisi, *ut* par exemple :

Fig. 269.


La figure ci-dessus signifiait assez distinctement, grâce à la relation des distances séparatrices des points et de la ligne : *ut si ré ut fa mi ré ut.*

Bientôt fut adjointe une seconde ligne :

Fig. 270.


et on lisait logiquement : *ut la fa sol la ré ut mi si ut.*

Mais les bévues d'un copiste sont toujours à craindre. Que par ignorance ou manque d'attention il installe le *la* du milieu de telle sorte qu'on puisse douter de la place qu'il occupe, voilà le chanteur en défaut. Le remède n'était pas loin : on traça trois lignes :

Fig. 271.


L'utilité d'une quatrième ligne se révéla pour la même cause :

Fig. 272.



On fit plus. On convint que la ligne du *fa* serait coloriée au rouge, celle de l'*ut* en jaune.

Cela permit d'ajouter d'autres lignes encore, l'œil découvrant promptement les tracés essentiels de la construction. On se contentait d'ordinaire de quatre ou cinq traits parallèles, suffisant à échafauder la tessiture d'une voix. Lorsqu'on passait d'une voix à une autre, on prenait, pour repérer la portée, le son moyen correspondant à la nouvelle voix. Généralement une seule lettre indicatrice suffisait, soit F [*fa*], soit C [*ut*], soit G [*sol*], soit *a* [*la*], soit ♭ [B *molle* = *si* ♭] [1]. Ce dernier son, qui détermine la modulation à la sous-dominante, est le deuxième degré du tétracorde des Conjointes antiques. C'était le seul accident que la notation ecclésiastique tolérât. Il est la survivance évidente du mécanisme de la Conjonction, applicable à tous les genres dans la musique grecque (85). Le *si* naturel ou B *quadratum* avait, comme son nom l'indique, la forme carrée [♮], et représentait le son de base du tétracorde des Disjointes (84) (85).

On eut donc des figurations telles que :



fa sol mi ut ré fa sol fa



mi sol la si la ut la



fa si ♭ la sol la ré ut

Fig. 273.

[1] Exceptionnellement le B *quadratum* [B carré] = ♮. Cf. (315).

Combinaison des neumes et de la portée. — On ne se contenta pas, une fois la portée admise dans la pratique, sous l'influence de Guy d'Arezzo, de répartir les points sur les lignes. On respecta leurs groupes ; on transporta les neumes-accents eux-mêmes sur la portée, quitte à les adapter à ce support linéaire : on renfla (242) la tête de la *virga* afin de pouvoir l'installer avec précision sur les lignes. Ce qui des neumes subsista, et utilement, ce fut la représentation claire des associations traditionnelles : les figures (244) à (246) ont fait connaître les principales et donnent en même temps que le signe primitif, sa transformation en notation carrée ou quadrangulaire, qui tend à se constituer à partir du XIe siècle, mais ne prend son aspect définitif qu'au XIIIe.

Les avantages de la portée ne furent pas compris par tous les musiciens. L'écriture neumatique primitive coexista pendant deux ou trois siècles à la nouvelle manière de disposer les neumes-accents ou les neumes-points sur les lignes. Grand avantage pour nous, qui possédons, grâce à cette persistance, les monuments musicaux sous trois formes : en notation alphabétique, en notation neumatique, en notation sur portée. D'où possibilité d'établir les concordances et, dans un grand nombre de cas, d'obtenir des textes définitifs.

Voici, résumée en trois exemples, l'histoire de la notation « diastématique », qui figure aux yeux les intervalles, par des distances verticales :

I. Neumes-points, sans portée, — mais on peut virtuellement la tracer :

pástor bó — ne, quí ó-vem pér - di —— tam [XIe siècle]

pástor bó — ne, quá ó-vem pér - di —— tam [XIIIe siècle]

pástor bó —— ne, quí ó-vem pér — di ——— tam

Fig. 274.

II. Neumes-accents sur portée d'une seule ligne et de forme déjà adaptée à cette figuration :

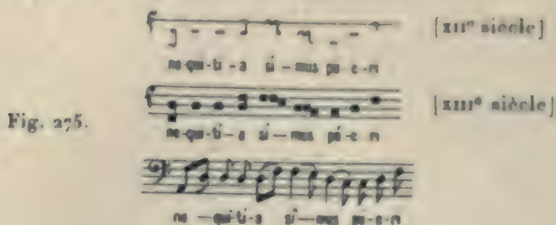


Fig. 275.

III. Neumes-accents primitifs, puis sur portée de quatre lignes :

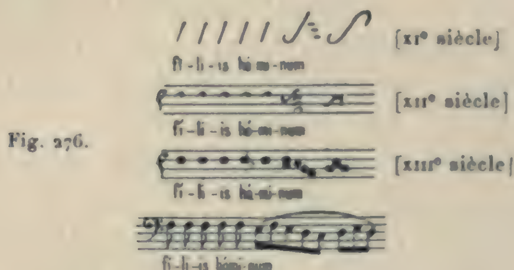


Fig. 276.

Ce n'est point là une étude d'archéologie pure[1] : aujourd'hui encore, dans le diocèse de Milan, où le rite ambrosien est jalousement conservé, l'écriture neumatique sur portée, telle qu'elle était pratiquée aux XIe et XIIe siècles, est d'usage courant. La ligne du *fa* est restée rouge. Les Milanais ne peuvent se décider à renoncer aux signes et aux couleurs dont les musiciens du Moyen Age avaient réglé l'emploi !

Aussi bien la notation adoptée pour l'Edition Vaticane est elle-même une résurrection de la séméiographie médiévale : les neumes s'y présentent sous la forme la plus récente que l'usage de la portée leur ai fait prendre. Les notes sont des carrés ou des losanges (243) ; leur forme, subordonnée aux convenances de la plume, est sans effet

[1] Pour plus de détails, voyez *Neumenkunde* du Dr Peter Wagner, et *Origines du chant romain*, de Gastoué.

sur les durées : les losanges ont la même valeur que les carrés. Les allongements sont produits par des raisons verbales, qui ont été dites plus haut.

Certaines écoles ajoutent aux neumes-accents des signes spéciaux qui, pour la plupart, ne sont pas des signes rythmiques, mais influent plus ou moins sur le débit du chanteur : ce sont des nuances de mouvements. Il reste à examiner les principaux d'entre eux.

Lettres significatives et signes additionnels. — Seront présentés seulement quelques-uns de ceux que les moines de Saint-Gall employèrent et qu'ils appliquaient à leur chant, « très dissemblable de celui qu'on entend à Rome ». Cette déclaration de l'un d'eux est faite pour restreindre la portée de telles additions séméiographiques, puisqu'elles ne s'appliquent qu'à une manière vocale localisée. Quelques-unes en outre, si l'on observe avec soin leur rôle, se réduisent à n'être que des éclaircissements de la sténographie. Il importe donc de distinguer celles qui sont vraiment modificatrices du texte soit dans ses durées, soit dans son allure, de celles qui se contentent d'attirer l'attention du chanteur sur telle ou telle particularité de l'exécution.

Les lettres et signes modificateurs relevés sur la figure (278) sont, entre autres :

(1) *c* = [celeriter, citius] *rapidement*, *plus vite*. Mais le sens peut être aussi : *ne traînez pas*, *ne ralentissez pas* ; dans ce cas la lettre n'est plus modificatrice.

(2) *t* = [trahendo] *en retardant*.

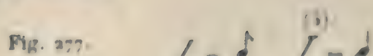
(3) *x* = [exspecta] *suspendez*, mais plus fréquemment *x* marque une coupure ou une respiration.

(4) *st* = [stando] *en s'arrêtant*, *en retenant*.

Indications assez imprécises, on le voit. En revanche, le petit trait imposé à la tête de la *virga* en double la

durée, et l'on a :

Fig. 277.



Le petit trait surmontant une *clivis* (6) est un simple allongement de ce groupe, un léger ralentissement des deux sons qui le constituent.

Les lettres purement indicatives les plus usitées sont :

(7) *e* = [aequaliter] *à l'unisson*, c'est-à-dire : conservez le même degré que précédemment.

(8) *a* = [altius] *plus haut*. Cela signifie : faites attention, il y a un intervalle ascendant.

(9) *i* = [iusum[1]] *plus bas*. Inverse du précédent.

(10) *f*, *cf* = [cum fragore] *avec force*.

L'interprétation de tous ces termes est donnée ici d'après Gastoué, qui a réussi à établir, par un examen impartial des textes, — que certains théoriciens sollicitent —, le sens le plus probable des lettres surajoutées aux signes neumatiques. La transcription (278), qui lui est due, éclairera le lecteur sur les additions principales que fournit la notation sangallienne. L'exemple est tiré du manuscrit 359 de Saint-Gall [IXe siècle], l'un des plus anciens livres notés connus. Les signes ont été ramenés aux types moyens des neumes présentés plus haut et l'on a ajouté quelques traits de « doublement » à des *virga* que d'autres manuscrits de Saint-Gall présentent sous cette forme.

L'exemple (278) réalise autant que possible une coïncidence verticale entre les quatre notations superposées :

1° *Neumes* du IXe siècle. Ils ont été condamnés ici, artificiellement, à un alignement horizontal. En réalité, ils se

[1] Néologisme de basse latinité, qu'on trouve employé par les Pères de l'Église.

présentent sur le manuscrit à des hauteurs différentes, parfois significatives, et qui révèlent une tendance à la figuration des distances séparatrices des sons, autrement dit à la notation diastématique.

2° *Notation alphabétique* des xe-xie siècles, d'après l'Antiphonaire de Montpellier (233) ;

3° *Notation quadrangulaire* du xiiie siècle ;

4° *Notation moderne*, en clef de ténor [Ricordi], ce qui implique qu'il faut lire une octave plus bas qu'avec la clef de sol ordinaire. Les groupements de notes par des traits correspondent, autant que faire se peut, aux groupes de la notation quadrangulaire. Certaines liaisons, qui ont pour effet d'empêcher deux mêmes notes consécutives de se répéter, doivent être considérées comme des simplifications : l'émission exacte supposait de très légères articulations, quelquefois trémulantes, dont la pratique moderne peut — doit — faire abstraction. Même remarque en ce qui concerne la condensation de deux ou trois croches en noires. Il fallait autrefois différencier individuellement les unités constitutives par des moyens très délicats réservés aux seuls virtuoses. Les astérisques de la transcription moderne correspondent aux sons exharmoniques [Γ ⊣] exprimés sur l'Antiphonaire de Montpellier, dans sa partie la plus ancienne.

Si l'on compare la transcription quadrangulaire de ce fragment avec le texte de l'édition vaticane [1908] on relèvera quelques différences. La traduction en écriture musicale moderne marque pratiquement les « coups d'archet vocaux » et les « tenues ». Tenir compte de ce qui a été dit plus haut à propos de celles-ci. On peut, par cet exemple, apprécier les services que rend la graphie du xiiie siècle. Il est difficile de trouver, dans nos signes modernes, son équivalent : ils sont moins capables qu'elle d'imposer aux yeux le respect des groupes.

Scí — ant gén — tes quó ni — am nó — men

Scí — ant gén — tes quóm — am nó — men

tí — bi Dé — us. tu só — lus Al — tís - si -

tí — bi Dé — us : tu só — lus Al — tís - si -

mus super ó — mnem tér —

mus súper ó — mnem tér —

ram.

ram.

Fig. 278.

Parmi les neumes-accents de la précédente figure il en est deux ou trois nouveaux pour le lecteur. A l'exception du *pressus* qui termine les deux dernières périodes — et qui est fréquent à la fin d'une distinction, et dans les formes conclusives, — les autres sont facilement comparables aux types déjà connus.

V

LA RYTHMIQUE ET LES FORMES

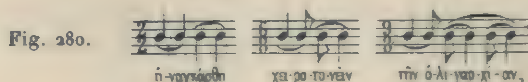
Les durées syllabiques et l'Accent. — Tant que les poètes latins, comme avaient fait les poètes grecs, construisirent leurs vers avec des « durées syllabiques », l'établissement du rythme eut pour base la distinction fondamentale de la syllabe longue et de la syllabe brève ; celle-ci était l'unité [◡ = *croche*]. La longue [— = *noire*] en était le double. Cette distinction n'était précise que dans la poésie ; la langue courante ne s'y astreignait pas avec rigueur. Tout de même elle n'y répugnait point : les Athéniens et les Romains, qui s'enivraient de chant et de récitation dramatique, entendaient à merveille ces combinaisons de Longues et de Brèves. Même les prosateurs comptaient que leurs lecteurs ne seraient point indifférents à certains arrangements de durées syllabiques. Aristote prenait soin, à l'occasion, de commencer et de finir ses phrases par des groupes de valeurs systématiquement disposées. Exemple tiré de la Politique, XXXIV, 3. On peut rythmer :

Fig. 279.



La phase continue, amorphe, mais la fin en est :

Fig. 280.



La recherche d'un arrangement des durées, en prose, est ici évidente.

L. Havet, qui cite cet exemple de « prose métrique », rappelle que les orateurs romains ont des formules privilégiées, pour clore leurs périodes, et qu'elles se spécifient par la manière d'y répartir les Longues et les Brèves. Le fameux *esse videatur* de Cicéron est le résultat d'une de ces manies rhétoriciennes. A la basse époque, les prosateurs latins s'entichent de cette rythmique et l'appliquent à leurs phrases, plus ronflantes par les mots que pleines par le sens. Cela dure jusqu'au v[e] siècle.

Les invasions des Germains n'eurent pas seulement pour effet de culbuter l'administration romaine ; elles tuèrent le latin littéraire au profit du latin vulgaire, lequel n'avait jamais eu haute déférence à l'égard des « longues » et des « brèves », familières aux lettrés. Au contact des divers dialectes allemands [gothique, burgonde, francique, etc.], qui infusèrent au nouveau langage nombre de mots durement charpentés, celui-ci perdit vite toute trace et de l'accent mélodique et de la « quantité » ou durée des syllabes, et des différences de durée entre les syllabes. La langue vulgaire ne chanta plus les mots ; les poètes ne soupesèrent plus la longueur ni la brièveté des éléments verbaux.

La syllabe accentuée passa de l'acuité à la force. La prosodie[1] des voyelles fit place à l'intensité, sans que d'ailleurs l'accent ainsi modifié changeât de place. « Dans un même mot, c'est la syllabe *aiguë* du temps de Virgile qui était *forte* au temps de Claudien[2] » déjà, au IV[e] siècle de notre ère.

Un fait aussi considérable réagit profondément sur la

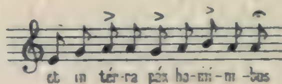
[1] προσῳδία = *accentus* [ad, cantus] *le chant qui s'ajoute* à la prononciation ordinaire de la voyelle. Voir Louis Havet, *Métrique*, 3[e] édition, p. 221.

[2] L. Havet, *ibidem*, p. 231.

formation de notre langue, et il faudra bientôt s'y référer pour expliquer le rythme spécial au plain chant. L'accent dynamique ou tonique était devenu en effet le centre vital du mot, à l'époque où l'évolution transforma le latin en français. Autour de la syllabe « forte » se produisirent des condensations, comme si une attraction puissante, émanant d'elle, s'exerçait sur les syllabes voisines. *Décima* devient dîme, *órganum* orgue, *pórticus* porche, *septimána* semaine, *hóspitale* hôtel, etc. Et, par une sorte d'antinomie, c'est au moment où ces métamorphoses verbales dues à l'accent dynamique s'établiront, que les musiciens médiévaux organiseront une séméiographie fondée sur les antiques propriétés de l'accent « prosodié », qui était chanté et non appuyé.

Le latin ecclésiastique, mélange à dosages inégaux de latin littéraire et de latin vulgaire, consacra la scission entre l'antique et la neuve façon de prononcer les mots. Dans les plus anciens chants syllabiques de la liturgie chrétienne, ceux dans lesquelles à chaque syllabe correspond un seul son, toute trace de « longues » et de « brèves » a disparu. En même temps, à l'imitation de ce qui se passe dans les idiomes issus du latin populaire et qui vont diverger, — l'italien, l'espagnol, le portugais, la langue d'oc, — l'usage donne à l'une des voyelles de tout mot, et précisément à celle qui portait jadis l'accent mélodique, la préséance sur les autres, au moyen de l'intensité; l'accent devient dynamique :

Fig. 281.



C'est là un fait si général à cette époque, [IVe siècle] que la langue grecque elle-même, prosodique par essence, s'adapte à ce nouveau régime : les prosateurs byzantins se mettent à compter les syllabes séparatrices des accents

à la fin de leurs phrases. Entre les deux derniers accents ils exigent deux, quatre syllabes atones ou plus : le nombre trois est prohibé.

Le père Bouvy, qui a étudié le premier cette prose « accentuée » byzantine et a dépouillé les écrits de saint Sophrone, Patriarche de Jérusalem, montre que cet écrivain s'interdit d'intercaler entre les deux derniers accents de ses phrases plus ou moins de deux syllabes atones. Si l'on représente les syllabes par des croches, bien qu'elles ne fussent pas chantées, on aura :

Fig. 282. 

Ce rythme se trouve, aux homélies de saint Sophrone, appliqué à toutes les parties « oratoires » du texte, à l'exclusion des parties didactiques, des citations de l'Écriture et de « la doxologie qui termine le discours et dont la formule avait été fixée par la tradition[1] ». Ainsi les intentions sont manifestes et localisées. Cette prose veut avoir ses régions lyriques et elle impose à toutes les terminaisons de leurs périodes le schème ci-dessus.

A Rome, vers l'an 1100, les Papes, dans leurs bulles, s'astreignent à faire un choix entre trois types de fin de phrase, caractérisés chacun par l'arrangement des syllabes autour des deux dernières explosions de l'accent : c'est le *cursus*[2].

Il était « rapide » lorsque le dernier mot, de quatre syllabes, était accentué sur l'avant-dernière, le précédent mot portant l'accent sur l'avant-avant-dernière :

Fig. 283. 

Le *cursus* était « lent » lorsque le dernier mot, tétra-

[1] Bouvy, *Poètes et Mélodes*, 1886, p. 195 et suiv.

[2] L. Havet, *Métrique*, chapitre XVI.

syllabique comme dans le premier cas, était accentué sur l'avant-avant-dernière syllabe, le précédent mot portant l'accent sur l'avant-dernière :

Fig. 284.



Enfin le *cursus planus* répartissait les deux accents terminaux comme ci-dessous, le dernier mot étant un trisyllabe :

Fig. 285.



En bas latin le mot, par la substitution de l'intensité à la prosodie, tire son unité sonore du renforcement d'une de ses syllabes, devenue en effet le centre et comme le *punctum saliens* de l'organisme verbal. Le chant ecclésiastique docilement se conforme à cette émission syllabique hiérarchisée : il donne à l'une des voyelles le droit de commander aux autres ; celles-ci doivent s'effacer devant celle-là ; point trop humblement toutefois ; et l'erreur des plainchantistes est souvent d'établir un tel contraste entre les accents et les atones que les finales disparaissent, englouties dans un estompage maladroit. Ce qui est permis au parleur ne peut l'être au chanteur dans la même proportion. Les habitudes de la conversation familière, déjà inapplicables à la récitation déclamée, sont plus inconciliables encore avec le chant. On ne peut énumérer ici les causes qui ont déterminé la langue d'*oil* [le français] à effacer de plus en plus ses accents, à s'encombrer de nasales et à prendre, en regard de presque toutes les langues européennes, quant à la sonorité, un air de grisaille incolore. Mais on observera que, en ce qui touche à l'articulation des syllabes dernières, le français est astreint aux mêmes exigences que les langues franchement accentuées. Nos acteurs, nos orateurs

savent combien il importe de ne pas permettre aux terminaisons de s'engouffrer dans les fosses nasales. Coquelin disait d'un de ses jeunes confrères : « C'est un misérable : il laisse tomber ses finales ! » Il faut lutter contre ce défaut-là en toutes les langues, soit qu'on déclame, soit qu'on chante.

La révérence pour l'accent tonique latin, principe nécessaire, ne doit donc pas aller, dans l'exécution du plain chant, au delà d'une subordination discrète. La fin des mots veut être entendue ; pour cela il faut la soutenir et compenser, au besoin par un peu plus de durée, l'effacement qui résulte de la diminution d'intensité ; car, en dehors des monosyllabes, tous les mots latins sont accentués sur la pénultième [= avant-dernière] ou sur l'antépénultième. Toutes leurs finales sont atones : gare à leur chute !

Dans le texte prosaïque des cantilènes liturgiques médiévales, chacun des mots successifs groupe ses sons autour de cet accent, dont l'origine est si lointaine et la persistance si remarquable, malgré son évolution. Aussi doit-on surtout, dans l'exécution du plain chant, faire entendre le « Mot », donner aux vocalises ornementales qui le déforment une signification telle qu'elles ne puissent contrevenir à son unité primordiale ; il faut, à l'intérieur de ces vocalises, respecter les règles respiratoires précises que les grands praticiens du Moyen Age ont édictées, la « Règle d'Or » entre autres. [Cf. p. 242.]

De ce qui précède on peut conclure que l'abolition des durées syllabiques, la substitution de l'intensité de l'accent à la « prosodie » et l'habitude de compter les syllabes au lieu de les mensurer, sont des faits simultanés et connexes.

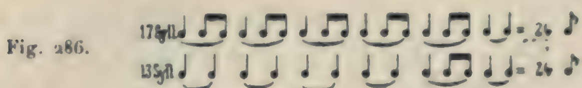
Le compte des syllabes est révélateur de l'état de choses nouveau. Autrefois on les pesait, s'il est permis

d'appliquer ce mot à des durées; on les pesait sans les dénombrer. Il suffisait que, au bout du vers, la balance rythmique fût en équilibre. Ces deux vers de Virgile sont équivalents :

quadrupetante putrem sonitu quatit ungula campum
olli sedato respondit corde Latinus

parce qu'on peut les écrire :

Fig. 286.



abstraction faite de la battue. [Les métriciens admettent qu'elle est à 2/4.]

Du jour où les syllabes ne purent se distinguer les unes des autres par les durées, elles se jalonnèrent par les accents dynamiques. Et comme chaque mot en reçoit un, les musiciens estimèrent que la simple prose leur offrait, grâce au repère fourni par la syllabe accentuée en chaque mot, un canevas capable de porter leurs cantilènes. Ils usèrent de la prose en tant que texte musical; fait neuf, capital, qui établit la rupture définitive de l'Art Médiéval et de l'Art Antique.

Il convient d'insister sur ces divergences, et de répéter que le poète-musicien de l'Antiquité ne tient aucun compte de l'accent prosodique dans l'organisation des durées : il l'installe sur une syllabe brève aussi bien que sur une syllabe longue. Le prosateur musicien du Moyen Age jalonne les durées égales des syllabes par le ministère de l'accent appuyé.

Le poète antique paraît avoir observé, au moins dans les chants non strophiques, la règle suivante : *la syllabe accentuée porte le son le plus aigu.* Le prosateur musicien du Moyen Age ne concède aucune influence à l'accent sur la « direction » mélodique; il semble prendre

plaisir à faire monter la cantilène avant ou après la syllabe accentuée, et l'on reconnaît un bon plainchantiste à ce qu'il observe avec soin cette sorte d'antinomie :

Fig. 287.



L'effet est charmant, qui oblige l'exécutant à adoucir la voix quand elle monte. Les applications sont innombrables, non seulement dans les chants syllabiques [un son par syllabe], mais surtout dans les chants mélismatiques à vocalises :

Fig. 288.



Ainsi une manière nouvelle est créée, qui est le renversement des anciennes pratiques : les syllabes devenues inégales en intensité sont égales en durée dans les chants syllabiques, et, dans les chants à vocalises, elles peuvent indifféremment, l'une ou l'autre, servir de support aux arabesques de la mélodie.

La langue verbale et le rythme. — Au Moyen Age, comme dans l'Antiquité, c'est la langue verbale qui dicte ses durées à la langue sonore. Les mots commandent aux rythmes musicaux. Les modifications profondes de l'accentuation vont donc avoir, sur l'arrangement des durées, une répercussion décisive. Malheureusement les théoriciens sembleront trop souvent ne tenir aucun compte des faits nouveaux de la langue parlée, et ils s'obstineront à tout expliquer, à tout cataloguer suivant les rubriques des Anciens, dorénavant déclassées.

[1] *Quilisma* (260) à (262).

Les syllabes sont égales en durée [1]. Est-ce à dire qu'elles vont défiler dans les oreilles, comme les piquets d'une barrière, régulièrement espacés, passent devant les yeux du promeneur? Ce serait la négation de tout rythme. Il est vrai que la syllabe accentuée jouerait le rôle du poteau de renfort qui, par places, soutient les piquets et que l'œil aperçoit à intervalles réguliers... Mais les mots sont essentiellement inégaux; leurs accents défileront donc en singulier désordre. Pour reprendre la comparaison ci-dessus, disons que la barrière sera mal étayée.

C'est qu'en effet l'assimilation des syllabes à des piquets pareils entre eux est impossible. Les syllabes sont les composantes des mots, c'est-à-dire d'organismes intelligibles, dont il faut que l'esprit perçoive le sens en même temps que la forme. Le musicien qui, au Moyen Age, adapte ses mélodies à de la prose — c'est le cas le plus simple, le plus fréquent et celui qu'il faut envisager en premier lieu, — va donner aux mots le vêtement sonore que la vie du langage à son époque exige. Il demandera à la syllabe appuyée d'individualiser le mot, par le groupement de ses compagnes, atones, autour d'elle.

D'autre part, puisqu'il crée de la musique « vocale », il doit prévoir les respirations. Celles-ci, il les intallera de telle sorte qu'elles ne rompent ni le mot ni certains groupes de mots. Il exige que ces respirations, nécessaires, soient logiques; il ne craint pas de les souligner : il les prépare au moyen d'un ralentissement d'autant plus sensible que le repos pourra être plus long. Et comme bon nombre de ses chants sont des chœurs, il ne tarde pas à régler avec exactitude la durée de ces finales longues, qui servent de jalons disposés suivant les libres exigences du langage et qui annoncent les grands repos respiratoires.

[1] En principe chaque syllabe, ailleurs qu'à la fin d'une *distinction*, est brève. Et la brève est indivisible : elle est la plus petite durée employée [◡].

Exemple, emprunté au plus ancien *Credo* de la liturgie :

Fig. 289.



Il y a dans cette phrase trois « distinctions ». Les praticiens médiévaux ont réglé la valeur des arrêts qu'elles impliquent, et qui portent soit sur la dernière, soit sur les deux dernières notes de chaque membre. La relation des durées est du simple au double. Dans l'exemple proposé par Hucbald [840 — 930 environ] ou son commentateur, le texte dit expressément :

Fig. 290.



« Seules les dernières sont longues ; les autres sont brèves ». L'auteur se sert de termes précis [*longae*, *breves*] empruntés à la terminologie antique. De cela il sait le sens exact.

Comme Hucbald, Gui d'Arezzo [† vers 1050], affirme que la tenue, à la fin d'une distinction, a une valeur double en durée de la valeur des autres syllabes. Chaque distinction est assimilable à un vers, en ce sens limité que la respiration, comme à la fin d'un vers, « se prend sur la valeur de la note ainsi doublée ». Dom Pothier a élucidé cette règle, qui veillait à ce que ne fût point troublé le sens de la phrase, à ce que ne fussent pas disjoints les groupes grammaticaux, par un arrêt excessif : le mécanisme vocal ne devait pas contrevenir au sens des mots.

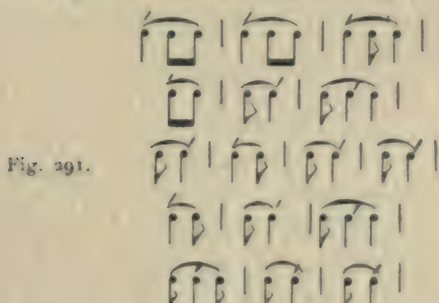
Cette relation des durées entre Brèves et Longues est l'essentiel principe que Gui d'Arezzo et le pseudo Hucbald empruntent à la versification antique. Ils savent que celle-ci implique des syllabes inégales en durée, les unes valant une unité de temps, les autres deux. « Si l'on observe bien les allongements qui marquent les distinctions, on

obtiendra un ensemble comparable aux battues des pieds métriques dans lesquels est observée la proportion de 1 à 2, entre les Brèves et les Longues. » L'auteur de la *Commemoratio brevis*, qui a si exactement calibré les sons de l'exemple précédent (290), avait écrit, avant d'illustrer ses paroles par un texte : « Chanter avec nombre, c'est observer exactement les durées... de manière que la cantilène puisse être battue à l'imitation des pieds métriques. » Suit l'application faite à l'*ego sum via*. Mais sa comparaison avec la mesure antique des syllabes, de même que celle de Gui, est boiteuse : l'exemple produit ne présente ni organisation homogène des accents dynamiques, ni équivalence du nombre des syllabes, d'une distinction à l'autre. Il n'y a là ni vers mesurés à l'antique, ni vers de même « longueur », comparables à ceux que la langue vulgaire, romane, procréait à la même époque : c'est de la prose chantée, rien de plus, avec des intermittences logiques, bien réglées, dans l'intérêt du sens général, peu semblables aux repos qui séparaient les vers dans la rythmique des Anciens.

« Les neumes [= groupes de sons] tiennent lieu des *pieds*, les distinctions tiennent lieu des vers », écrit Gui d'Arezzo au chapitre xv du Micrologue, en évoquant la versification antique. Les « chants métriques », tout prosaïques qu'ils soient, « semblent pouvoir, au moyen des pieds, ajoute-t-il, se scander comme des vers, *quasi versus* ». Pour serrer de près cette déclaration, observons de suite que les Pieds sont les Temps ; que les Mètres sont les Mesures. Le secret de la Rythmique est dans la constitution du Mètre. Or les théoriciens du plain chant n'en ont rien soupçonné. Ils n'ont perçu que la différence de durée, entre Brève et Longue, et les groupements élémentaires formés par ces deux valeurs. La lyrique grecque, qu'ils admiraient à travers les Odes d'Horace,

leur a paru être un mélange de trochées, d'iambes, de dactyles, d'anapestes, de péons, d'ioniques. Certes, l'isochronisme des mesures n'était pas obstinément recherché par les Anciens ; ils l'éludent souvent avec un art merveilleux. Mais Gui et ses émules n'ont pas même su le reconnaître là où il était habituel : la versification antique, à l'exception du vers épique d'Homère et de Virgile, et peut-être du vers tragique des Grecs, s'est présentée aux théoriciens du Moyen Age comme un assemblage mystérieux de pieds hétérogènes. Au lieu de lire dans les glyconiens, par exemple, deux paires de pieds formant deux mètres, supposez qu'on écrive, en s'en tenant aux apparences, et par une application à une strophe des Choéphores [vers 315-322 = 332-339] :

Fig. 291.



on croira se trouver en présence de temps valant 4, 5, 2, 3 unités, disposés en désordre, alors qu'en vérité on a affaire à une suite de dimètres ou vers de deux mesures ayant pour substratum rythmique un Six-Huit.

Personne, au Moyen Age, ne s'en fût avisé. Faute de reconnaître les mesures et par le fait qu'ils ne regardaient que des « temps », les théoriciens, du IXe au XIe siècle, se sont forgé de la rythmique gréco-romaine une idée fausse et telle qu'ils ont pu lui comparer la leur. Quelle illusion !

Il est manifeste, en quelques cas, qu'ils ont voulu grouper des pseudo-dactyles, -péons, -ioniques, soit en série, soit mélangés à des trochées, à des iambes, etc.

Ce serait le cas de dire qu'ils ont pratiqué en grand les dochmiaques et que leur rythmique est avant tout « boiteuse ».

C'est sa caractéristique, en effet, et bien que cette Rythmique prétende imiter l'antique, sa boiterie, commandée par les mots, lui assure une vie originale, indépendante, et fait sa beauté. Les plus anciens plains chants ne sont pas des imitations. Que les théoriciens, artificiellement, aient prétendu expliquer après coup, à la lumière de l'Antiquité révérée, l'organisme nouveau, spontané, des chants prosaïques, cela n'enlève rien à la saveur de ces très libres mélopées.

Les pédants prétendirent ajouter au fonds glorieux de ces cantilènes non mesurées, des morceaux de choix, bâtis sur le modèle d'Horace. Ils écrivirent des strophes sapphiques à cause qu'Horace avait imité la poétesse Sappho ; mais ils se satisfirent d'un grossier décalque, sans savoir même donner aux pieds constitutifs de ces strophes leur vrai nom. Ils virent des dactyles là où règnent des choriambes et pieusement ils s'évertuèrent à appliquer la « quantité » des syllabes, c'est-à-dire la distinction des Longues et des Brèves, à leur mauvais latin. Cette distinction était le plus clair de leur science.

Il arriva que le nouvel accent leur joua un tour. Cet accent était devenu un choc et — que nos faiseurs de solfège se réjouissent ! — quelque chose comme un « temps fort ». Il entra en conflit avec la « quantité » des syllabes et prétendit, non sans raison, s'en rendre maître. Bientôt ce fut la confusion des langues, en rythmique. Fallait-il « accentuer » les vers en les jalonnant par des percussions correspondant aux syllabes toniques ? Fallait-il rendre ces percussions équidistantes ? Fallait-il simplement compter les syllabes ?

Finalement, l'usage imposa un compromis : les syl-

labes étant devenues égales en durée moyenne, la logique exigeait qu'on les alignât, comme les piquets de notre barrière, quitte à laisser au musicien le droit d'enjoliver, de renforcer, quelquefois d'effiler ceux qu'il lui convenait. Ce fut la « versification rythmique » dont le nom et le mécanisme sont expliqués par L. Havet [*Métrique grecque et latine*, 3e édit., p. 230 et suiv.].

Si différents qu'ils soient des vers antiques, si médiocres qu'ils puissent être dits, des « vers »[1] tels que ceux-ci

Díes írae, díes ílla, = 8 syllabes
sólvet saéclum ín favílla : = 8 —
téste Dávid cúm Sibýlla = 8 —

Fig. 292.

valent mieux que tous les pastiches de Sappho ou d'Horace fabriqués par les poètes chrétiens du Moyen Age et qui restent incompris de la foule. La versification rythmique a sur ces œuvres mortes l'avantage d'être conforme à la nature des choses et, en l'espèce, à l'évolution du langage. Mais quel rapport a-t-elle avec les vers antiques ?

Les « Français » comptaient, eux aussi :

La dáme chánte dúlcemént = 8 syllabes[1].
Sa vóix accórde à l'éstrumént = 8 —
[Thomas. *Roman de Tristan*.]

Fig. 293.

Que nous perdúns clere Espáigne la béle = 10 syllabes.
[Chanson de Roland.]

Fig. 294.

On voit les accents toniques principaux et les renforcements secondaires s'installer de deux en deux ou de trois en trois syllabes, comme des jalons réguliers. Ils déterminent une sorte de « temps fort » périodique, dont

[1] Les accents en pointillé marquent les renforcements secondaires appelés à l'aide des accents toniques, afin que les jalons percutés se succèdent de deux en deux ou de trois en trois syllabes. Ces pointillés remplacent, là où nécessité s'en fait sentir, les accents que le texte verbal ne fournit pas.

le retour, si monotone qu'il puisse nous paraître, donna satisfaction aux rythmiciens de l'époque.

Voilà pourquoi le rythme, infiniment varié des Anciens, ne put jamais revivre : il avait dû sa souplesse à son autonomie; les mots ne lui avaient imposé qu'indirectement leur marque. Les langues nouvelles, en réagissant sur le vers, et par le vers sur la musique, en faisant croire que de deux en deux syllabes ou de trois en trois, au plus, un véritable choc doit intervenir, vont réduire le mélodiste à créer des compartiments conformes. L'indigence de la rythmique moderne paraît tenir à ce que le Moyen Age fit des habitudes propres à ses poètes musiciens une règle applicable à toutes les durées employées dans l'art musical. Il en fut alors comme il en avait été déjà chez les Grecs : la musique vocale créa les modèles et en fixa le nombre. Assujettie à la « versification rythmique », elle en proposa la manière et la matière à toute musique autre. Deux et Trois[1] devinrent comme des entités nécessaires, suffisantes. Ni les péons, ni les dochmiaques n'eurent droit à la vie sous le nouveau régime. Les efforts tentés pour libérer la rythmique moderne n'ont pas encore abouti à la résurrection des libres et souples formules que les Anciens ont créées. Et cela est d'autant plus étrange que la musique instrumentale, où la tyrannie des mots ne se fait plus sentir, a pris, depuis cent cinquante ans, un essor merveilleux. D'ailleurs, les musiciens de langue française ne peuvent point arguer des exigences de leur langage : l'accent dynamique y a perdu la plus grande part de son intensité. Ils ont même abusé de son progressif effacement et, dans le cours du XIXe siècle, ils ont marqué un mépris excessif pour l'ajustage raisonnable des mots au rythme. Ils sem-

[1] On verra bientôt comment Trois, qui contient Deux, prétendit le confisquer.

blent donc appelés à gagner du terrain, dans le domaine des rythmes, sur les Allemands et les Italiens, que leurs habitudes phonétiques inféodent plus étroitement que nous aux Deux et Trois de leur versification.

Les Rythmes des chants prosaïques. — Il est évident qu'aux séries syllabiques latines et romanes présentées plus haut, lorsqu'elles sont chantées, la mesure telle que nous l'entendons va pouvoir s'adapter. En avant les « temps forts »! L'Église accueillit, dans sa liturgie vocale, les chants versifiés comme les chants prosaïques. Elle fit même une place aux pastiches de l'antiquité et quelques-unes de ses hymnes sont imitées des poètes païens. Mais seule la versification nouvelle, « à temps forts », est un produit naturel, qui fructifie chez les nations latines, parce qu'il est né de l'évolution du latin. « La versification romane, dit L. Havet, est une variété de la versification rythmique. Les vers de Dante ou de Chrétien de Troyes sont des vers rythmiques latins, faits avec les mots italiens ou français. »

Les problèmes posés par ces faits simultanés, connexes, sont nombreux. Le chant liturgique, dont les origines remontent à l'époque où les traditions musicales des Anciens, plus ou moins oblitérées déjà, gardaient encore quelque vie, vient d'être l'objet d'une restauration active. Un décret pontifical impose à toutes les églises du rite romain l' « édition vaticane » qui fournit les types de ce chant. Faut-il les exécuter *quasi versus?* Non, lorsqu'ils sont purement prosaïques, et tournent le dos à des vers.

Dans ce cas, toutes les syllabes, en principe, y sont d'égale durée; chacune d'elles, indifféremment, peut porter des dessins mélodiques de forme et d'étendue indéterminée. Seulement à la fin de chaque distinction, la dernière ou les deux dernières syllabes, le dernier ou

les deux derniers sons s'allongent. Que le chant soit syllabique ou orné, la règle est la même, dans sa simplicité : en passant du chant syllabique au chant orné on ne change pas d'unité; celle-ci reste la syllabe.

Chant syllabique :

Fig. 295.



Chant orné :



Fig. 296.

Libre à l'interprète d'appeler trochée, iambe, tribraque, dactyle, anapeste, etc., les groupes apparents de trois, quatre unités, etc... Il pourra même se donner le plaisir de voir dans les groupes de deux unités ce pied « pyrrhique » que les grammairiens inventèrent et que les Anciens ne connurent pas. Pourvu qu'il articule ses sons comme l'exige la figuration des groupes et qu'il les associe comme ferait un violoniste, à qui les liaisons marquées ci-dessus imposeraient les coups d'archet ; pourvu qu'il marque ses « distinctions » ; pourvu qu'il soit observateur scrupuleux de cette Règle d'Or qui, par respect pour l'unité verbale, interdit de respirer au moment où, à l'intérieur du mot, l'on aborde une nouvelle syllabe ; pourvu qu'à chaque mot il confère la vie en plaçant, sans secousse, l'accent au bon endroit, — car ces cantilènes sont nées dans les siècles où le latin était déjà dynamiquement accentué ; pourvu — et ceci est le corollaire de l'observance précédente — qu'il adoucisse les finales verbales, sans les laisser tomber, il n'a que faire d'une organisation rythmique plus compliquée ; il n'a point à se soucier de subordonner ses groupes à des temps principaux et à

des temps secondaires. La notation quadrangulaire du XIIIe siècle, issue des neumes et qui en a conservé le principe, est claire et, pratiquement, très efficace : elle fait chanter les groupes mélodiques voulus par le musicien créateur. Que si, par aventure, ces groupes correspondent à des apparences de « pieds » antiques, voilà les théoriciens médiévaux satisfaits. Et ils le sont à peu de frais. Car des pieds isolés, incapables de s'agglutiner en mètres, ne sont qu'un souvenir sans vie de la rythmique des Anciens. Mais cette notation est adéquate à son objet : elle traduit aux yeux les inflexions mélodiques précises et les très libres durées des cantilènes *en prose*.

L'imprécision rythmique, fondamentale en cet art, parut à certaines écoles, notamment à celle de Saint-Gall, devoir être corrigée : non que la correction tendît à installer des mesures en un art qui les exclut ; mais des signes furent ajoutés, dont l'utilité n'est pas toujours évidente, et qui dénotent de la part de leurs inventeurs une réelle préciosité. Ces signes additionnels sont les aides du « phrasé » autant et plus que des modifications des durées. Ils ont souvent pour effet de rendre plus sveltes les vocalises, d'éviter que le chanteur ne traîne sur des formules ornementales (278).

Les formes musicales dans les chants prosaïques. — Il y a corrélation du plan musical des ensembles psalmiques, des chants responsoriaux, de toutes les pièces vocales de l'Office avec les habitudes et les fonctions liturgiques. Seule la liturgie peut expliquer la disposition et l'usage des chœurs, des soli, des dialogues chantés. C'est elle qui a imposé, presque partout, aux pièces constitutives du répertoire, la forme spéciale que chacune d'elles a prise, et l'histoire de ses développements, de ses variations, donne la solution de maint

problème dans l'examen des plains chants. Aussi bien le clergé, qui s'en tient à la routine, a perdu le sens originel d'un grand nombre de « plans », et il laisse les maîtres de chapelle et les chantres mutiler à plaisir les monuments dont il a la garde.

Les deux types (297) (299) sont d'un usage fréquent; ce sont des pièces mésodiques[1], de la forme connue :

A + B + A

et qui usent de la répétition par symétrie : le premier est un Psaume :

A. Antienne.

Vé – spe-re au — tem sáb – ba-ti, quæ lu-cé – scit in príma sábba-ti, vé-nit María Magde-lé — ne, et ál-te-ra Ma-rí-a vi-dé — re se-púl — crum, al — le-lú-ia.

B. Versets du cantique de Saint-Siméon, traité ici comme Psaume [Complies du Samedi Saint].

Nunc di-mít-tis sérvum tú-um Dó-mi — ne, * se-cúndum vér-bum tú-um in pá-ce. Suivent 6 versets semblables.

Sic-ut é-rat in prin-cí-pi-o et nunc et sém-per, et in saé-cu-la saé-cu-ló-rum. A-men.

A. Antienne.

Vé – spe-re au — tem sáb – ba-ti, quæ lu-cé – scit in príma sábba-ti, vé-nit María Magde-lé — ne, et ál-te-ra Ma-rí-a vi-dé — re se-púl — crum, al — le-lú-ia.

Fig. 297.

[1] Le mot *mésode* étant pris dans le sens absolument général qui lui a été déjà assigné : partie musicale située au milieu d'une pièce.

Cet exemple révèle le rôle musical de l'Antienne[1] : elle encadre le Psaume et fournit à l'oreille la véritable conclusion de l'ensemble ainsi constitué. Ici la Finale de l'antienne est *sol*, celle du psaume *la*. Supposez qu'au lieu de « doubler » l'antienne, c'est-à-dire de l'exécuter avant et après le psaume, on termine avec lui : voilà dénaturé, totalement, le sens musical du triptyque. Inconvénient devant lequel peu de maîtres de chœur reculent : ils passent la main à l'organiste qui, après l'*Amen* du *Gloria Patri*, se charge de remplacer par d'aimables improvisations la vieille cantilène, et prend ainsi sa large part du massacre.

Les Versets Alleluiatiques de même sont soumis à un équilibre qui, pour être moins exact, n'en devient que plus riche. Ici l'on doit entendre trois fois la mélopée initiale, de sorte que le schème du plan sera :

Fig. 298. A + B + A + A

Beethoven emploiera un dispositif analogue, dans le premier allegro de ses sonates, avec prédilection [p. 481].

On remarquera les vocalises de la partie centrale B, qu'il est bon d'attribuer à un soliste. Si l'on a deux ou trois chanteurs capables d'exécuter à l'unisson de tels dessins vocaux, on peut unir leurs voix, à la condition que le timbre des parties réservées au « solo » tranche nettement sur l'ensemble du chœur. Il va de soi aussi que le mot « chœur » implique ici un « concert » de voix à l'unisson ou à l'octave, c'est-à-dire une homophonie. L'*Alleluia* sert d'antienne.

[1] Primitivement l'Antienne est un court refrain [*Alleluia*, *Gloria* (*tibi*) *Patri*, ...] qui se répète après chaque verset du psaume. On trouve encore une survivance de cet usage dans le psaume de la Chandeleur [*Lumen ad revelationem...*, *in Festo Purificationis B. M. V.*]. De sorte que la forme psalmique A + B + A est la condensation de la formule A + B + A + B + A + B + A, etc., où A reste partout identique à lui-même [Refrain] et où B, mélodiquement stable, s'applique aux paroles différentes des *versets*

Fig. 299.

Constater que la fin du Verset, chantée par le chœur, s'empare du motif alleluiatique [*A*]. Aussi lorsque le thème A revient pour former l'encadrement de la mésode, on y supprime la répétition de son « intonation », afin d'alléger la redite. Cet abrègement de la section qui suit la mésode, dans les pièces de construction tripartite, est une sorte d'habitude instinctive, dont on retrouvera l'application, aux ouvrages les plus variés, à toutes les époques. [Cf. les pièces de la Suite, ch. VI.]

successifs. C'est le mode d'exécution de la *chanson populaire à refrain*. Cf. (192) où le refrain est R et le couplet A.

Le Psaume et le Verset alleluiatique sont donc des types de construction anciens, de cette forme :

A + B + A

qui n'est point primitive, mais est devenue habituelle dans l'exécution psalmique. Gastoué a montré [*Origines du Chant romain*] que presque tout l'Office est issu du chant des Psaumes hébraïques, dont l'antienne forme l'accessoire obligé.

Ailleurs, l'antienne prend des proportions telles que le psaume se réduise à un court verset. Il arrive même que le psaume disparaisse entièrement, comme dans l'Offertoire et la Communion de la Messe, et que le noyau central étant aboli, l'antienne subsistante ne se réitère plus. Seront rapidement passées en revue les différentes pièces de l'Office, dont l'origine psalmique est évidente.

L'Introit a la forme mélodique rappelée ci-dessus. Il se compose en effet d'une antienne, d'un psaume abrégé et de la réitération de l'antienne.

Le Graduel, dans l'exécution habituelle, est tronqué : on ne répète guère l'antienne du commencement. Mais ce chant est responsorial comme tous ceux qui précèdent, et l'on devrait réitérer l'antienne. C'est donc par une véritable déformation que le Graduel paraît prendre la forme lyrique successive et ne point se prêter aux retours. Le verset du Graduel est souvent fait d'une mélopée très ornée. Confiée au soliste liturgique, elle présente mainte vocalise d'exécution difficile : une grande légèreté de la voix, une parfaite souplesse de l'articulation sont ici nécessaires. Il fut un temps où les aspirants à la prêtrise subissaient des examens rigoureux : leurs aptitudes vocales étaient mises à l'essai et le chant du Graduel était, dans ces épreuves, la pièce de résistance.

Le Verset alleluiatique, déjà décrit, fait suite au Graduel, et revêt la forme psalmique à retours.

Le Trait, qui remplace le Verset Alleluiatique à certains jours de pénitence, n'est autre, dans son texte, qu'un psaume, complet ou abrégé. Mais ici le plan psalmique habituel est détruit. Un édifice beaucoup plus riche s'élève : la psalmodie est remplacée par un développement lyrique d'une réelle abondance. Il n'y a plus d'antienne. En exemple : le *Trait du dimanche des Rameaux*, type de ces rares pièces dissymétriques.

Cette mélopée magnifique, véritable lamentation, rappelle certaines parties thrénodiques du drame grec. On peut même affirmer que les liens, moins rigoureux en apparence, — puisqu'il n'y a point dans ce Trait deux versets identiques par les durées et la mélodie, mais simplement des pendants par variantes —, sont, en réalité, plus étroits que les parentés créées par la répétition antistrophique : les rappels qui interviennent dans les versets successifs et qui sont empruntés surtout aux trois premiers d'entre eux, les échanges de fragments thématiques, d'un verset à l'autre, installent entre tous un enchaînement serré : ces versets sont imbriqués les uns sur les autres.

Le sommet de la pièce, qui est certainement le *libera me*[1] *de ore leonis* n'occupe point le centre de la composition. Ici le musicien a obéi au texte et sa conception s'est pliée à toutes les exigences des mots[2].

Une pareille construction peut passer pour une Varia-

[1] Le mot *me* porte une vocalise admirable, qui dit l'angoisse de l'orant.

[2] A la médiation de tous les versets, sauf au dernier, le même fragment mélodique amène la longue *mora vocis* [p. 234]. Abstraction faite des durées il peut s'écrire : *mi ré mi ré mi fa sol ré ut*. Sa répétition [12 fois] est caractéristique. La belle variété qui règne dans les versets, bien qu'ils soient apparentés les uns aux autres, empêche la formule de médiation de se faire monotone.

tion mélodique, à plusieurs thèmes, dans lequel le renouvellement des motifs est très libre. Le lyrisme « actif » de cette prière passionnée s'accommoderait mal de réitérations ou d'amplifications prévues. Elles ne se produisent que dans la mesure où elles ne contreviennent point à l'allure de la pensée. Les rappels, les retours, les développements se font en toute indépendance et par une entente parfaite des dispositions les plus favorables à l'épanchement lyrique.

Avec les Responsoria tels que *In monte Oliveti*, *Ingrediente Domino* du dimanche des Rameaux, l'on retourne aux chants à mésode, symétriques. Mais la réitération de l'antienne est tronquée, de sorte qu'on peut figurer ce chant alterné par le schème :

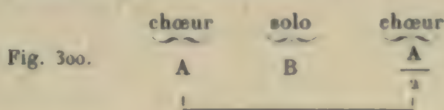


Fig. 300.

$\frac{A}{2}$ représentant seulement la partie terminale de A. Il existe aussi des *Responsoria* plus compliqués ; le *Libera* de l'Office des Morts, par exemple, où la mésode, faite de versets alternant avec la réitération de fragments détachés de A, s'encadre dans des pendants égaux. Ce *Libera* mérite une description sommaire. Sa première partie se scinde en trois périodes :

A { *Libera* . . . . . . a
Quando cœli . . . b
Dum veneris. . . . c }

La mésode est complexe. Elle comprend : le *Tremens factus sum* [B] suivi de la réitération de *b* ; — le *Dies illa* [C] suivi de la réitération de *c*. L'ensemble est :

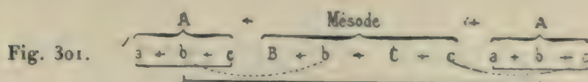


Fig. 301.

En sus de l'équilibre général, il y a des redites qui

forment des symétries secondaires, signalées par les pointillés.

Par opposition au Trait cité plus haut, d'où l'antienne est bannie, certaines antiennes, le psaume étant omis, prennent un développement considérable et deviennent de véritables pièces lyriques sans retours, sans rappels, même partiels; affectant par conséquent la forme :

$$A + B + C + D + E + \ldots$$

Le continuel renouvellement de la mélodie paraît être ici préféré, parce qu'il s'adapte mieux aux formes mobiles et expressives de la pensée. Les Grandes Antiennes du dimanche des Rameaux, pendant la procession, sont des exemples de cette manière.

Ainsi la symétrie est, à l'Office, plus fréquente. Mais la dissymétrie intervient en certaines circonstances qui appellent plus de liberté[1].

Faute d'avoir conservé à cet art, qui est étroitement associé aux rites extérieurs du culte, l'austérité et l'exactitude, le clergé moderne, qui se prétend gardien de l'ancienne liturgie vocale, l'a rendue amorphe ou caricaturesque.

Les rythmes des chants versifiés. — Bien que la versification romane vulgaire soit issue de la versification latine « rythmique » et que dans le répertoire liturgique, parmi les plains chants, se soient installées des hymnes à « temps forts », donc mesurées, c'est dans les poésies de l'art profane que l'usage de la mesure, à tendances modernes va être constaté : on remontera ensuite jusqu'aux origines de cette rythmique.

[1] Les pièces non psalmiques de l'office [*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*] subiront un véritable décalque de leur plan liturgique dans les Messes » du XVIe siècle. Elles ne seront point décrites ici sous leur forme médiévale. Elles constituent les « chants communs » de la messe.

Ses applications aux chants des Troubadours et des Trouvères étaient restées jusqu'ici méconnues. *A priori* les monodies de ces poètes-musiciens, appliquées à des vers qui, de deux en deux ou de trois en trois syllabes, portaient des renforcements accentués, impliquaient la mesure. Mais les imprécisions de l'écriture, avant l'époque où l'école de Francon [xɪɪ[e] siècle] fixa la représentation graphique des durées, empêchaient de discerner celles-ci et de déterminer le rythme masqué par l'indifférence des signes : jusqu'au xɪɪ[e] siècle ceux-ci révèlent le seul contour mélodique.

D'autre part, l'insertion d'hymnes mesurées parmi les chants prosaïques de la liturgie chrétienne donnait le change sur leur nature : on doutait, malgré l'évidence, qu'elles fussent rythmiquement distinctes des mélopées prosaïques avoisinantes. Les textes de Beda avaient beau signaler la nature spéciale de ces poésies pseudo-trochaïques, -iambiques, -dactyliques ; les transformations de l'écriture ne s'étant point faites parallèlement à l'évolution du rythme, le désordre apparent des régimes graphiques successifs était un obstacle à l'uniformité de leur interprétation, quant aux durées des « vers ».

Une solution du problème posé par les hymnes et les chansons de versification rythmique a été offerte récemment par J. Beck, créateur d'une méthode applicable à la fois aux monodies latines et aux chansons en langue d'oil ou d'oc. Elle s'appuie sur des considérations philologiques. Elle consiste à dégager le rythme musical par le secours du texte verbal versifié, là où la notation ne montre pas les durées; en d'autres termes à établir et à préciser la réaction des vers sur la mélodie adaptée à ce vers. Cette réaction avait été déjà posée en principe par Hugo Riemann et réalisée par lui en de nombreux exemples, mais suivant une méthode qui, pour ingénieuse

qu'elle soit, s'appuie sur une théorie personnelle préconçue.

Considérant que des chants versifiés, où le compte des syllabes est rigoureux et où les accents dynamiques sont à peu près équidistants, appellent des « temps » sériés, des formules rythmiques régulières, isochrones, Beck chercha dans les théoriciens du Moyen Age les raisons d'édifier une explication nouvelle empruntée, dans ses éléments, à ces théoriciens mêmes.

Or, de nombreux traités, appartenant presque tous, il est vrai, à cette époque de transition [ch. IV] qui commence à la fin du XIIe siècle et verra naître la graphie précise des durées, parlent de « Modes Rythmiques », qu'ils désignent parfois par le seul mot « Modes », pour ne pas perdre une occasion d'ajouter à l'imbroglio de la terminologie musicale. Ces modes rythmiques, qu'ils décrivent avec une nonchalante minutie, — car les détails oiseux fourmillent —, qu'ils rattachent pédantesquement à des types métriques gréco-latins, sont des formules élémentaires, dans lesquelles on peut reconnaître des trochées [Mode I], des iambes [Mode II] altérés *dynamiquement* (307) ; beaucoup plus difficilement des dactyles [Mode III] et des anapestes [Mode IV] :

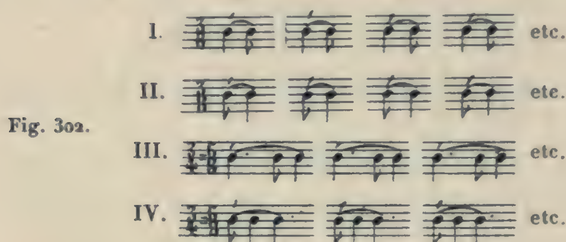


Fig. 302.

De ces formules types application avait déjà été faite.

[1] Coussemaker édita la plupart de ces théoriciens en quatre volumes in-4° : *Scriptores de musica medii aevi*, Paris.

par Coussemaker, entre autres, à quelques fragments de monodies et à certaines parties vocales de motets polyphones appartenant à la période suivante [xiiie siècle]. Mais leur graphie « mensuraliste », c'est-à-dire représentative des durées, permettait de lire et de traduire directement l'allure rythmique. Dans ce cas, l'identification n'était pas difficile : elle s'imposait.

Le précédent tableau montre seulement les modes rythmiques les plus significatifs : leur nombre varie, suivant les auteurs, de quatre à dix. A la façon dont les théoriciens décrivent ces passe-partout, aux omissions de leurs exposés, Beck s'avisa que ces « *modi* », dont il était parlé comme d'une monnaie courante, étaient un béquillage rythmique déjà vieux, et présentaient la solution du problème des durées, dans les chants versifiés du bas latin et des langues romanes. Observant que dans la versification latino-romane « rythmique » l'échelonnement des accents toniques, dynamiques, se fait de deux ou de trois en trois syllabes, et comparant ce jalonnement aux formules modales (302) où le nombre des éléments est précisément de deux ou de trois, il ne douta plus que celles-ci ne fussent faites pour s'adapter à celles-là. Il suffit en effet de jeter les yeux sur le schème (302) pour reconnaître que le Ier et le IIe Modes conviennent expressément à des groupes syllabiques *par deux*; et que le IIIe et le IVe reflètent la structure de groupes *par trois*.

Ainsi la méthode de Beck consiste dans l'application à des graphies musicales, muettes sur le rythme, de ces « modes rythmiques » dont l'existence n'avait été relevée jusqu'ici que sur des textes en écriture musicale mesurée. Là réside l'originalité de cette explication, dite par l'auteur *interprétation modale*. Elle concerne exclusivement les notations « prémensuralistes » qui ne fournis-

sont sur les durées que des indications nulles ou incomplètes. Et cette clef très ingénieuse, très élégante, ouvre dans la musique médiévale bien des tiroirs secrets.

Interprétation des modes rythmiques. — Dans l'hypothèse de Beck, les formules rythmiques (302), miroirs de la contexture organique du vers, appuient leur premier élément sur un accent tonique verbal. Elles s'ouvrent donc par un « temps fort », toujours; percussion initiale, permanente, correspondant aux exigences d'un art simpliste, qui veut être maniable, et dont les repères doivent sauter aux yeux, comme aux oreilles. Il arrive que cette intensité du premier élément contrevient, deux fois sur quatre, aux explications savantes des théoriciens médiévaux : ils assurent que leurs modes rythmiques sont trochées, iambes, dactyles, anapestes. Leurs affirmations sont abusives.

On retrouve dans le mode I l'antique trochée. Mais le mode II ne fournit qu'une apparence d'iambe; l'intensité porte ici sur le premier élément modal, la brève [◡], contradiction à la dynamique de l'iambe chez les Anciens[1].

Le mode III, — qui le croirait? — est, au dire des

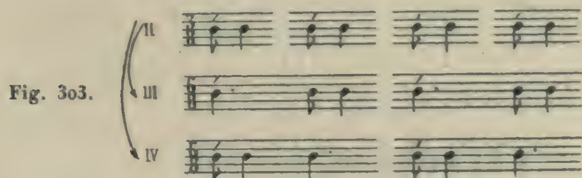
[1] En raison de l'insistance que mettent les théoriciens à rapprocher ces formules rythmiques des antiques « pieds » de la versification gréco-latine, il sera observé que les poètes-musiciens du Moyen Age ont, de par les temps forts, érigé ces pieds [= temps] en mesures. Il y a là, au moins en ce qui concerne le trochée et le pseudo-iambe, une nouveauté. Jamais les Anciens n'ont pratiqué les monopodies trochaïques ou iambiques. Ces rythmes se présentent toujours sous la forme de dipodies, de tétrapodies, etc., dans les œuvres poétiques de la Grèce et de Rome.

Cependant les rythmes où les mesures s'associent par deux et par quatre et tendent à la carrure, sont nombreux dans les chansons profanes aussi bien que dans les hymnes écrites en versification rythmique. De sorte que si l'individualisation du trochée et des autres types se révèle en des cas fréquents par la percussion d'un accent tonique sur chaque trochée, les groupements par deux et quatre, accessoirement par trois mesures, annoncent une réorganisation instinctive des dipodies, tétrapodies, tripodies. Celles-ci deviendront évidentes dans les parties vocales, — surtout dans les Tenors — des motets polyphones [ch. IV].

Scriptores, la survivance du dactyle, comme le mode IV est celle de l'anapeste! Ces deux éléments essentiels de la « binarité » [barbarisme qui exprime la division par deux], sont, dans la rythmique nouvelle, affectés de ternarité. Faut-il les représenter par une mesure à deux temps ternaire ou une mesure à trois temps binaire, par 6/8 ou 3/4? En ce qui concerne le mode III, le seul des deux qui soit applicable aux chansons monodiques des Troubadours et des Trouvères, l'usage du 6/8, n'est pas recommandable. Dans la transcription des monodies, Beck lui préfère généralement le 3/4. La mesure à 6/8 en effet, si l'on suit les indications de nos solfèges, possède un soi-disant « temps demi-fort », sur la quatrième unité; percussion secondaire qui contrevient à la théorie modale, car chaque mesure n'y comporte qu'un seul élément accentué.

Au contraire, le mode IV, — anapeste dénaturé comme l'iambe le fut, puisque c'est la brève initiale qui porte le temps fort, — ne peut guère se transcrire autrement qu'en 6/8[1] : son rôle dans les motets à plusieurs voix du Moyen Age [Transition], ne lui permettant point d'épouser la mesure à trois temps binaire. Il ne figure d'ailleurs au tableau (302) qu'indûment : il est propre aux pièces polyphones de la période suivante. Mais il est utile de le réunir aux modes II et III, parce que, de même que le troisième mode, il est en connexion avec le deuxième. Il y a « convenance » polyphonique entre II et IV comme entre II et III, ainsi que le démontre leur superposition :

Fig. 303.



[1] En 6/4 ou en 6/2, suivant l'unité de temps adoptée pour la transcription.

Si l'on veut s'expliquer comment les modes I et II, applicables à des vers où les accents toniques sont, en principe, échelonnés de deux en deux syllabes, ont pris au lieu de la forme binaire, la forme ternaire, il faut se reporter à la versification rythmique en langue latine, prototype de toute autre. On trouve dans Paulin d'Aquilée [VIII[e] siècle] des vers comme celui-ci :

móx exiliéns audíto lésu sáncto nóminé

ou cet autre :

hoc égo tíbi réddidí mellísonúm

« Dans le parler des bas temps, en effet, les syllabes paraissent avoir été alternativement fortes et faibles. La syllabe accentuée portait la force principale ; une force secondaire se développait sur la syllabe située à deux places de distance, soit en arrière, soit en avant. *Apparêbit*, par exemple, était devenu *àpparébit* ; *dòmini* était devenu *dómini.* » [L. Havet, *Métrique*, § 498].

Il a été dit, dans l'examen sommaire des pieds [= temps] de la versification antique, que dans le trochée et l'iambe, l'intensité, représentée par le *posé*, était attribuée à la « longue ». On avait

Fig. 304. 

En principe en effet, l'intensité se trouve liée à la longueur, en ce sens que, de deux éléments de durée inégaux, c'est le plus long qui est réputé « fort ». La longueur et la force sont connexes : c'est, en rythmique primitive, une sorte de nécessité. Dans la versification rythmique, la force appellera la longueur. De sorte que, des deux vers cités plus haut, le premier [*mox exiliens*...] tend à nous fournir le schème :

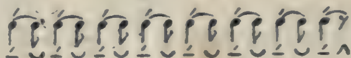
[trochées] 

Fig. 305.

tandis que le second [*hoc ego...*] engendrera :

[iambes] 

Fig. 306.

D'où une série de trochées et une série d'iambes.

Mais la battue antique, si souple, qui pouvait commencer par le *levé* aussi bien que par le *posé*, était perdue au Moyen Age. Beck inflige à la série iambique la battue :

Fig. 307. 

qu'il juge plus conforme que la précédente (306) aux nécessités de la rythmique nouvelle, et qu'il montre imposée en effet par l'analyse minutieuse des durées, notes simples et ligatures, sous le régime « modal ».

Il est très surprenant de voir le dactyle se plier aux exigences de la ternarité. D'ailleurs les essais de versification rythmique, dactylique, en bas latin, sur les schèmes :

Fig. 308. 

ou

Fig. 309. 

ne fournissent pas à la versification nouvelle, dit Havet, des types viables. Seuls les pseudo-trochées et les pseudo-iambes correspondirent aux aptitudes du langage vivant et prospérèrent. Mais lorsque ce langage eut évolué et lorsqu'il eut abouti à la langue romane française, il fut plus accueillant aux dactyles. La *Chanson de Roland*, mainte *romance* permettent de le croire. Et Beck a montré que ces dactyles, par une étrange transformation, — sans doute par analogie avec les modes I et II déjà constitués, — prenaient la forme ternaire, lorsque les vers étaient chantés.

Pratique des modes rythmiques. — De quelle manière, alors que l'écriture musicale dissimulait le rythme, les Trouvères et les Troubadours adaptaient-ils les formules modales à leurs chansons? Comment en usaient-ils, en qualité d'adjuvants du rythme, dans l'exécution de leurs monodies? Par quelles raisons faisaient-ils choix du Ier, ou du IIe, ou du IIIe modes, dans une improvisation rapide : adaptation d'un air familier à des vers inédits ou lecture à première vue d'un texte musical?

Il était nécessaire que ces pauvres poètes-musiciens, dont c'était le métier de chanter par le monde, eussent des moyens faciles et tout à fait empiriques, d'installer en leurs airs le mouvement rythmique approprié. Ce que la notation ne leur indiquait pas, il fallait que leur esprit le devinât et que l'application aisément s'ensuivît.

Beck estime que, par le seul examen du texte verbal, le musicien déterminait son choix. A cette époque, les liens qui unissaient le rythme et les mots étaient, dit-il, étroits et apparents; les accents toniques dynamiques restaient, sinon en pleine vigueur, du moins assez énergiques encore pour que leur jalonnement s'imposât à l'oreille du simple lecteur des vers « rythmiques ». Il suffisait donc que l'exécutant musicien, faisant application des habitudes de la langue parlée, reconnût dans le texte versifié le nombre et la périodicité des accents principaux; par suite, l'étendue des compartiments syllabiques, la place des césures, etc. Et il n'était point utile d'être pour cela un grand clerc : le langage usuel était le fil conducteur, le *criterium*, à la fois sûr et mécanique. L'interprète n'avait point à réfléchir pour reconnaître les accents; par une pratique, alors inéluctable, selon Beck, il leur obéissait.

Un premier objet devait attirer son attention : la syl-

labe accentuée de la rime, car à cette place et sans exception l'intensité de l'accent tonique et l'*ictus* rythmique de la formule modale doivent coïncider. Les modes rythmiques n'étant en principe qu'un décalque de syllabes, cette coïncidence, à la fin du vers est nécessaire. Elle fournit un repère fixe, auquel il faut, dans tous les cas, se référer. Pourvu que l'on accorde à la moderne barre de mesure le pouvoir abusif qui lui a été conféré de signaler le temps fort, la règle pratique qui vient d'être énoncée pourra se formuler comme il suit : une barre de mesure devra être installée immédiatement à gauche de la syllabe tonique de la rime : *Quant li rosignols s'é|crie...*

A partir de cette dernière syllabe accentuée, il suffisait au chanteur de rétrograder, en comptant les accents toniques et en observant leur répartition. Si, dans cette scansion rétrograde, il les voyait se succéder de deux en deux syllabes, c'est que les Modes I ou II s'appliquaient à la poésie. S'ils s'échelonnaient de trois en trois, le IIIe Mode était évoqué. Constatation facile à une époque où l'accent dynamique était instinctivement pratiqué. Le Trouvère n'avait pas à réfléchir : d'un coup d'œil il s'orientait, à la lecture du premier vers de la pièce, lequel était construit intentionnellement, quant à la répartition des accents, avec assez de précision pour dicter à l'interprète la choix du mode à adopter. Peu lui importait que dans les vers suivants la place des accents fût moins rigoureuse. Sa formule était acquise ; et la vitesse aussi, de sorte que par analogie avec le premier vers, directeur, les autres recevaient la vie rythmique.

Telle est la clef offerte par Beck[1]. La méthode se com-

[1] *Caecilia* [Strasbourg, Juillet 1907]. — *Die Melodien der Troubadours* [Strasbourg, 1908, Trübner, in-4°]. — Communication à l'Institut de France, du 19 mars 1909. — *La musique des Troubadours* [Paris, 1910, Laurens].

plète d'autres prescriptions, claires pour les parleurs de la langue romane accentuée, donc applicables avec célérité par les nomades musiciens qui régalaient nos pères de leurs chansons, au temps où vivait l'accent « fort ».

A l'usage du lecteur moderne, pour qui les accents sont chose à peu près morte, Beck fait l'observation suivante : lorsque le nombre des syllabes est de dix ou lorsque des heptasyllabes se mêlent aux décasyllabes, il y a des chances pour que les jalons soient répartis de trois en trois et que le IIIe mode soit applicable. Mais il est nécessaire de contrôler.

Quelques exemples. — Celui-ci est tiré du chansonnier de Saint-Germain-des-Prés [XIIe siècle]. La notation employée, neumes sur portée (316), à comparer avec (314), est du type messin. Toutefois et pour permettre au lecteur de suivre avec facilité le fil mélodique, elle sera provisoirement ramenée à la notation quadrangulaire, non proportionnelle[1]. La mélodie est en mode de *sol* et d'une contexture charmante :

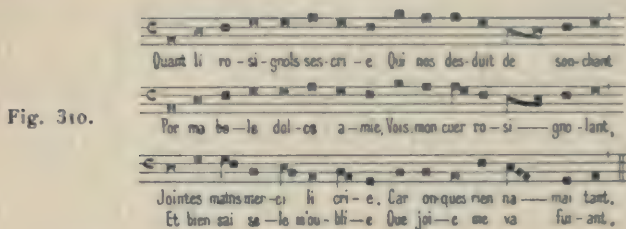


Fig. 310.

Pour la rythmer, l'interprète mensure le premier vers suivant la scansion rétrograde, et regarde aux accents toniques[2]. Il constate leur échelonnement de deux en deux, y compris l'accent secondaire sur la syllabe 5,

7 6 5 4 3 2 1
Quânt li rósignôls s'é|crîe

[1] Le manuscrit n'a pas le trait de *distinction*.

[2] Le double accent signale la percussion principale, sur la fig. (311).

et il traduit toute la pièce en I[er] mode :

Fig. 311.

La coïncidence des accents toniques avec l'*ictus* du mode rythmique se fait 23 fois sur 32 places.

Afin d'élucider l'application de sa méthode au mode II, Beck suppose que sous le texte musical précédent, les mots se présentent selon la variante :

Lí rosignÓls ja sescríe, Quí de son chÁnt nos desdUit...

En isolant le premier vers et en plaçant les accents musicaux de deux en deux[1], par scansion rétrograde, on obtient le singulier résultat :

Lí rosígnols já sescríe.

Le mot « rosignols » est malmené, puisque son accentuation doit être *rosignóls*. Pour compenser cette « cacorythmie », Beck fait appel au mode II, qu'il considère comme un moyen pratique de suppléer à l'intensité par la longueur. On aura :

Fig. 312.

la syllabe tonique du mot *rosignóls* gagnant par là en allongement ce qu'elle perd en vigueur.

Le second vers serait, le texte musical restant immuable :

Fig. 313.

[1] Le III[e] mode est très peu probable : il abolirait la carrure, si fréquente en ces chansons. Il faut donc chercher à rythmer disyllabiquement.

Ainsi, d'après Beck, le second mode est un sauveur : il permet de donner quelques entorses à la répartition des accents verbaux et de tenir compte, par là même, des irrégularités inhérentes au langage. Beck cite entre autres :

Sopris d'amOúrs et plOins d'íre,

chanson à laquelle le deuxième mode rend bon office : les accents toniques, dans les trois premières mesures, tombent sur la longue et se consolent ainsi de leur discordance avec les « temps forts musicaux ». Aussi peut-on dire que grâce à ce régime compensateur, toute monodie du Ier mode peut passer au IIe, sans trop de déchet rythmique. Il va de soi aussi que l'inverse ne saurait être vrai, et que l'exemple précédent [Sopris d'amours...] ne peut en aucun cas devenir trochaïque.

Le IIIe mode s'indique par un texte verbal tel que :

mólt m'abelíst l'amorós pensa | mént
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Ce décasyllabe est le type de ces vers qui, syllabiquement, se cloisonnent en quatre mesures modales : chaque mesure contient trois syllabes et n'en peut contenir que trois, alors que dans les deux premiers modes le nombre des syllabes ne peut excéder deux.

Dans les uns comme dans les autres, le nombre des notes musicales n'est pas limité. C'était affaire à l'interprète de disposer leurs guirlandes suivant les exigences du « mode ». Ici les difficultés ne manquent pas, mais elles sont souvent plus apparentes que réelles. Dans les monodies, l'organisation du profil mélodique comportait en effet des tolérances, des variantes plus ou moins nombreuses. Beck a dressé le tableau des « équivalences » admises. Elles ne sont pas pour nous surprendre. Le trochée et l'iambe peuvent se monnayer

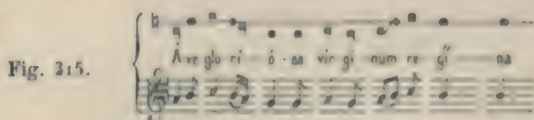
en tribraques; le troisième mode peut résoudre sa noire pointée initiale en croche + noire, etc. Un exemple, tiré du ms. de Saint-Germain-des-Prés [fol. 66, v°], montrera un cas compliqué. La solution, il est vrai, ne ressortit pas précisément à l'art fruste d'un chansonnier :

Fig. 314.

Il y a dans ce vers, en sus de l'accumulation des notes, une difficulté inhérente à la versification : *doete* n'élide pas ici son *e* muet devant *as*, de sorte qu'il faut caser une syllabe de plus dans la seconde mesure. Cela tient, selon Beck, à ce que ce décasyllabe apparent doit être, dans des cas spéciaux que l'usage déterminait, scindé en deux membres séparés par une coupe [*]. Le musicien, pour s'en tirer, devait avoir des lettres et appeler à la rescousse les règles de la poésie.

Une vérification directe de cette méthode est-elle possible? Beck montre que les textes, en graphies variées, qui s'échelonnent de la fin du IXe au commencement du XIVe siècle, en confirment les principes. L'auteur, qui a dépouillé d'innombrables manuscrits, a tiré de cet examen, en même temps qu'un contrôle de son hypothèse, des motifs nouveaux de la formuler. En effet, la notation proportionnelle, dont les conventions principales seront exposées ci-après [chap. IV], s'empara des textes musicaux en versification rythmique, antérieurs à l'invention de cette graphie mesurée et elle montra aux yeux, par des signes devenus précis, le rythme qui, dans les écritures plus anciennes, était invisible et latent. Or

il arriva plus d'une fois que Beck, après avoir interprété modalement des notations telles que celle-ci, rythmiquement amorphe :


Fig. 315.

trouva exprimée en clair, par des textes en notation proportionnelle, la formule modale rythmique, — ici celle du Mode I. Et cette graphie plus récente, laquelle fournissait le rythme par la lecture directe des signes employés, confirmait rigoureusement l'interprétation modale supposée [1].

L'auteur généralisa. Il estima que, dans le cas où un même texte, latin ou roman, se présente sous des formes graphiques successives, la plus récente seule, — en notation proportionnelle, — fournissant le rythme par la lecture directe des signes employés, on peut étendre le rythme spécifié par cette dernière graphie aux écritures antérieures, qui ne le montrent pas. De sorte que celles-ci, imprécises à des degrés divers ou tout à fait muettes relativement aux durées, perdent, sitôt qu'on leur applique le schème rythmique de la notation en clair, leur apparente indétermination. Or ce schème est « modal » : les « modes rythmiques », depuis longtemps en usage lorsque les mensuralistes inventèrent la représentation adéquate des durées, furent explicitement traduits aux yeux par ces rénovateurs de l'écriture.

En remontant de proche en proche jusqu'aux plus anciens manuscrits non diastématiques, et par l'étude comparative des monodies, dont les textes, en graphies diverses, s'échelonnent de siècle en siècle, Beck propose

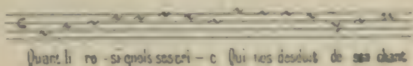
[1] Voir *Musique des Troubadours*, p. 40.

d'appliquer les modes rythmiques à toute poésie en langue latine, comme en langue vulgaire, où la versification résulte du compte des syllabes et du jalonnement par les accents dynamiques. Il voit dans ces formules mnémoniques les messagères du rythme et le moyen usuel de le réaliser. Cette conception correspond bien au rôle banal, et toujours supposé connu, que les *Scriptores* assignent aux *modi rythmici*. On peut considérer même que l'hypothèse de Beck correspond d'autant mieux aux faits qu'on remonte plus haut dans le passé; car on se rapproche ainsi de l'époque où le latin, avant même d'essaimer en les diverses langues romanes, comportait des accents verbaux d'une brutale netteté.

Quelques exemples montreront de quel secours sont ces modes rythmiques pour l'interprétation des mélodies médiévales, chansons profanes ou hymnes liturgiques, et comment la paléographie est venue renforcer les présomptions théoriques.

Texte original de la chanson citée plus haut. [Le petit trait de distinction marqué sur l'adaptation graphique en notation carrée est remplacé ici par le redoublement du *ré*, qui devient ainsi une longue] :

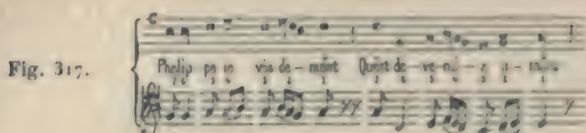
Fig. 316.



La transcription de ces neumes messins [Bibl. Nat. f. fr. 20 000] a été donnée, en Ier mode (311).

Chanson tirée du ms. 846, fol. 96 [B. N.], avec ligatures libres, c'est-à-dire de durées indéterminées, et dont la formule modale seule peut régler l'emploi. La première note à haste peut passer pour une indication de la *longue*, en tête du vers. Ailleurs les hastes n'ont aucun sens. Pour rythmer ces vers, il faut avoir recours au mode II et

l'installer par scansion rétrograde :


Fig. 317.

Autre chanson sous deux formes graphiques; l'une *a*, plus récente, différenciant par à peu près les longues, mais dans laquelle les ligatures sont *indéterminées* [Bibl. Nat. ms. 846, fol. 127 a]; — l'autre *b*, exhibant la notation quadrangulaire romane à courtes hastes, dénuées de signification [B. N. ms. 845, fol. 9] :

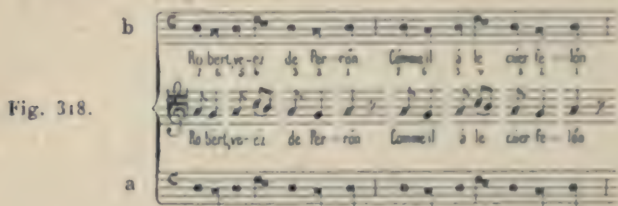


Fig. 318.

En faisant passer le mode II à travers ces graphies, on leur donne la vie rythmique.

Enfin, et par anticipation sur le chapitre suivant, on tirera du manuscrit 844 [fol. 142 vo] de la Bibliothèque, un texte de chanson qui présente des ligatures franconiennes pures, à signification déterminée, obligeant le lecteur à traduire directement cette écriture mensuraliste :

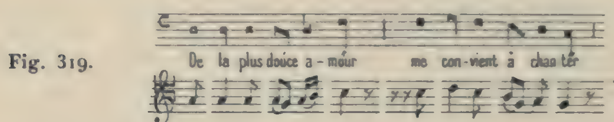


Fig. 319.

Il va de soi que, en pareil cas, le procédé de la scansion rétrograde est inutile, puisque la notation est adéquate au rythme même. Il est évident aussi que du jour où cette précision fut acquise, l'importance des modes rythmiques diminua.

Tant qu'ils furent chargés de suppléer à l'insuffisance des signes, ils durent, pour être des guides sûrs, n'être ni nombreux, ni équivoques : de là l'usage exclusif, dans les monodies, des trois premiers (302) ; et pour les trois modes, indistinctement, du temps ternaire. De sorte que le « Deux » et le « Trois », syllabiques, s'adaptent à la ternarité. Simplification toute pratique, que l'on justifia après coup par des considérations transcendantales. Mais lorsque la séméiographie, s'étendant aux durées, l'exécutant eut de celles-ci la perception directe et claire, le mécanisme modal ne tarda guère à paraître trop étroit. Sa monotonie ne fut plus tolérée et Deux refusa plus longtemps de se laisser confisquer par Trois. [cf. chap. IV].

L'interprétation modale est appliquée par Beck, indistinctement, aux pièces versifiées de la langue ecclésiastique et de la langue vulgaire. Puisque « les vers de Dante ou de Chrestien de Troyes sont des vers rythmiques latins faits avec des mots italiens ou français [1] », c'est bien dans la versification latine en effet qu'il faut chercher l'emploi initial des modes. Beck remonte logiquement jusqu'à l'époque lointaine [VII[e] siècle au moins] où l'accent dynamique latin, très vigoureux encore, créait des habitudes nouvelles, provocatrices des formules modales. Les plus anciennes hymnes liturgiques comportent l'emploi de ces rythmes pseudo-trochaïques, -iambiques, -dactyliques [modes I, II, III] dans lesquels la « quantité » des syllabes ne compte pour rien et où les accents toniques, explosifs, constituent l'ossature essentielle. De sorte que, à côté des chants prosaïques, non mesurés, les chanteurs d'église devaient exécuter « rythmiquement », — donc « modalement », — dit Beck, les pièces versifiées. A cette

[1] L. Havet, *Métrique*, p. 240.

proposition on peut objecter que Gui d'Arezzo, ses devanciers et ses successeurs immédiats ne font point mention de cette rythmique ternaire à temps forts. Mais leur silence là-dessus n'est pas significatif. La rythmique modale était applicable aux seuls chants nouveau style. Et dans ces chants, l'érudition de Gui et des autres théoriciens, si oblitérée qu'elle fût en ce qui concernait la rythmique gréco-latine, ne pouvait saluer la résurrection des modèles antiques. Malgré les confusions que ces savants commettaient dans l'examen de la poésie prosodique des Anciens, ils avaient une notion assez exacte des types métriques simples [trochée, iambe, dactyle], pour tenir en piètre estime les vers latins introduits à l'Office, dans lesquels deux de ces formes étaient contrefaites. Sans doute y voyaient-ils des produits de l'art et du langage populaires, sur lesquels il ne convenait point d'instituer discussion, et qu'ils ont dédaignés.

Beck est d'avis que les hymnes, les « séquences » et les « proses », apparentées aux hymnes et versifiées rythmiquement, peuvent être, par les moyens indiqués, rétablies dans leur forme primitive.

Exemple :

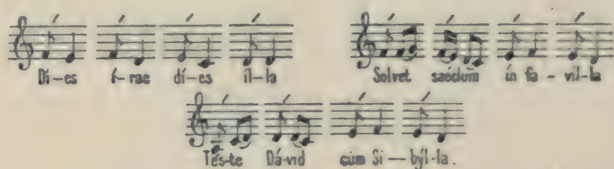


Fig. 320.

Par une rencontre piquante et à l'accent près, l'évocation de cette séquence dans la Danse Macabre a suggéré à Saint-Saens la formule ternaire proposée par le créateur de l' « interprétation modale ».

On devine quelles graves conséquences entraînerait l'application de ce régime à toutes les pièces de la

liturgie versifiées rythmiquement. Il faut attendre que les travaux de Beck aient éclairci le problème et résolu toutes les difficultés. Il est nécessaire de s'assurer que d'un siècle à l'autre, d'une étape graphique à la suivante, il n'y eut pas modification du rythme primitif, et que les générations successives se sont légué, sans l'altérer, le jeu des durées dans les monodies. Or cette altération a pu se produire[1]. Il faudrait aussi déterminer l'époque où, en versification rythmique latine, le dactyle a pris la forme singulière que lui confère le mode III. Enfin il serait bon de délimiter l'époque où l'accent « fort » auquel plusieurs philologues assignent une vie assez courte, se prêtait, dans la versification en langue vulgaire, au jalonnement rythmique ; et ceci est très important. C'est le nœud même de la méthode.

Dès aujourd'hui l'interprétation modale de Beck donne la vie à un nombre immense de compositions médiévales. Elle permet de transcrire les précieux chansonniers de nos Bibliothèques et elle « anime » leurs trésors. Elle est assez générale pour renouveler les études de rythmique relatives à la période qui s'étend du bas latin au XIII[e] siècle, jusqu'à l'époque où Francon et ses successeurs vont fixer la notation, en la rendant « proportionnelle » ; nécessité imposée par les progrès de la polyphonie grandissante.

Les formes musicales dans les chants versifiés. — Dans le chant ecclésiastique, les Hymnes, les Séquences et les Proses, sont les principales pièces versifiées.

[1] L'hypothèse de Beck sur la transmission des rythmes applicables aux monodies reçoit de vivantes confirmations. Quelques chants bourguignons populaires recueillis et imprimés à Dijon en 1700 [*Noels* de la Monnoye] étaient demeurés intacts dans la mémoire des paysans de la Côte d'Or, qui en observaient encore toutes les formes mélodiques et rythmiques vers 1900, même lorsque le texte verbal s'était entièrement transformé.

Les Hymnes ont la forme strophique et sont construites par la simple et indéfinie répétition. Type : *A solis ortus cardine* :

A + A + A + A + A + ...

Les Séquences, également strophiques, sont plus riches de structure. Les strophes, souvent très courtes, peuvent être inégales en longueurs. De la Séquence paschale [*Victimae paschali laudes*] on peut tirer le schème suivant, où il est fait usage de lettres minuscules, en raison de la brièveté des strophes :

Fig. 321.

a
b b
c d c d
b'
Amen. Alleluia.

La strophe *b'* est une véritable variation de la strophe *b*. Les accouplements et les enlacements strophiques sont signalés aux yeux par la figure.

Le *Lauda Sion* se présente sous la forme :

Fig. 322.

a a + *b b* + *c c*
d
e e + *f f* + *g g*
c' c'
c' c'
i i + *j j* + *k k*
Amen. Alleluia.

Cela paraît quelque peu chaotique. A l'audition il n'en est rien : les plus ingénieux rappels se produisent dans le détail des strophes, et ils établissent dans l'ensemble une unité profonde. Les formules conclusives de chaque strophe mériteraient aussi de retenir l'attention. Leur insistance échappe à la monotonie par une délicate variété.

La Prose des Morts [*Dies iræ*] aussi est remarquable. Trois paires de strophes sont entendues, dans le même

ordre, deux fois, de manière à former deux grandes strophes complexes ; après quoi des réitérations exactes, puis tronquées se produisent, mêlées d'éléments nouveaux. La conclusion *e* est saisissante.

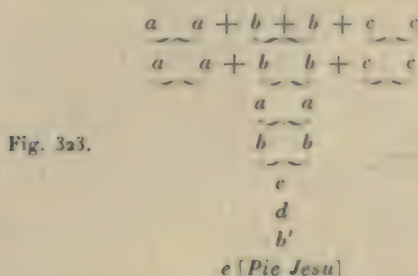


Fig. 323.

L'incomparable *Te Deum* est une hymne à part, dont l'ordonnance tient à la fois, — à ne juger que par les formes extérieures, — du Psaume et de la Séquence. Mais il a subi des remaniements, des additions. Si beau qu'il soit dans la forme bâtarde qu'il a prise, il ne peut guère nous renseigner dans son état actuel sur sa charpente primitive.

Il suffit d'examiner avec quelque attention ces magnifiques pièces pour découvrir l'art qui en a réglé l'économie. Hélas! il vaut mieux les lire que les entendre : presque dans toutes les églises, l'exécution qui leur est infligée les dénature.

Dans les chants versifiés en langue vulgaire dont les travaux de Gaston Paris, de Bédier et de Jeanroy ont révélé l'intérêt littéraire, *Chansons à Danser*, *Chansons de Toile*, tant d'autres où le lyrisme naïf et charmant de nos pères prenait légèrement son essor, le plan général n'offre guère que des strophes ou couplets, séparés ou non par des refrains [R] :

A + A + A + A + A + ...

R + A + R + A + R + A + R + A + ...

D'ordinaire le nombre des strophes est indéterminé, et

il était pratiquement illimité : le chanteur du Nord ou du Sud, en langue d'*oil* ou en langue d'*oc*, Trouvère ou Troubadour, ajoutait souvent aux couplets primitifs ceux que sa fantaisie experte savait improviser.

Mais l'intérieur du couplet est parfois organisé avec soin, et même avec un art affiné. Certains vers s'y répètent à des places très variables, créant ainsi de la symétrie, de l'équilibre, ou bien, au contraire, des dissymétries savantes. Le plus souvent les vers, en reparaissant, appellent la mélodie qui les ornait et le musicien obéit docilement aux réitérations du poète. Mais le musicien ne se fait pas faute aussi d'imposer à des vers différents la répétition musicale.

Exemple de plan strophique [sans vers répétés], où, en huit vers, il n'y a que deux périodes musicales :

Fig. 324. $[a+b]+[a+b]$
$[c+d]+[c+d]$

Autre exemple, presque aussi fréquent :

Fig. 325. $[a+b]+[a+b]$
$[c+d]+[c+d]$
$[c'+d']$

où les deux dernières périodes étant de simples variantes de celles qui précèdent, on voit deux formules musicales suffire à dix vers distincts.

Voici le plan d'un « rondet », ancêtre du « rondeau » des XIII[e] siècle et suivants, avec vers répétés en manière de refrains, intérieurs au couplet, — lesquels pouvaient être émis en chœur, par opposition au chant solo, appliqué aux vers non répétés :

Aalis tôt se leva,	*a*	[solo]
— *Bonjour ait qui mon cueur a* —	1[er] vers refrain	[chœur]
Beau se vêtit et para,	*b*	[solo]
Dessous l'aulnoie.	*c*	—
— *Bonjour ait qui mon cœur a* —	1[er] vers refrain	[chœur]
N'est avec moi.	2[e] vers refrain	—

Les paysans de Bourgogne chantaient pendant la vendange, il n'y a pas plus de trente ans, des couplets de cette sorte où le chœur intervenait à certaines places de la strophe minuscule.

Les chansons du xe et du xie siècles ne nous sont guère connues que par leur survivance, plus ou moins altérée, dans celles de la période suivante. Nos chansonniers contiennent surtout des pièces des xiiie, xive et xve siècles. A partir du xiiie, les chansons, jusque-là homophones, peuvent s'orner de polyphonie, en entrant dans les *motets* [p. 301].

Est-il nécessaire d'ajouter que les mélodies de ce temps sont souvent modales[1]? Toutefois, beaucoup plus que les chants liturgiques, les airs profanes se montrent accueillants aux entreprises d'Ut majeur, qui se glisse, avec son cortège de tons voisins et armé de la redoutable et irrésistible Sensible, dans les rangs des vieux modes, dont il prépare la déroute.

[1] Appliquez de nouveau le qualificatif « modales » aux échelles, et non aux rythmes.

IV

MOYEN AGE II

TRANSITION (XIIIe, XIVe, XVe SIÈCLES)

I

LES INTERVALLES

Le XIIIe siècle marque dans l'histoire de l'art une époque critique : la tradition gréco-romaine y reçoit des atteintes profondes. Elle n'est pas abolie, et la survivance de quelques-unes de ses formes, qui sont comme des rites musicaux universels, est définitivement assurée. Mais le jalonnement primordial établi par les Symphonies [quinte, quarte, octave] va se compléter par l'introduction de ces Diaphonies jugées indignes, jusqu'ici, d'entrer dans les échelles en qualité de facteurs. Les tierces naturelles sont érigées à la dignité de consonances et elles vont, concurremment avec les antiques Symphonies, servir à la construction des cadres sonores. Non sans combat. La force de la tradition est telle que les tierces sont d'abord tolérées plutôt qu'enrôlées. Les quintes, les quartes conservent leur prestige ; et les musiciens, tout charmés qu'ils soient par les nouvelles venues, n'osent les poser en pleine lumière ; ils les glissent timidement dans le réseau des intervalles « parfaits ». La victoire de ces intruses fut donc tardive, et subreptice.

Par comparaison avec le schème qui figure la région de la Résonance, utilisée par les Grecs pour l'établissement de leurs sons fixes :

Fig. 326.



il faut maintenant allonger la série :

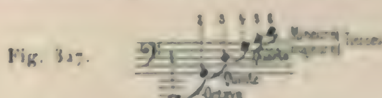


Fig. 327.

et cela signifie que, à partir du XIIIe siècle, *tout se passe comme si* les échelles sonores s'appuyaient sur les six premiers harmoniques. Ils se réduisent d'ailleurs à :

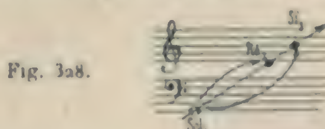


Fig. 328.

Transportée dans une bonne région d'expérience, la formule précédente, appuyée sur le *sol* grave du violoncelle, par exemple, et serrée contre sa base — l'oreille élimine les doublures à l'octave 2, 4 et 6. — engendre, comme on l'a vu, un Accord Parfait Majeur :

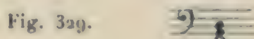


Fig. 329.

En d'autres termes, à partir du XIIIe siècle, on peut considérer que l'intervention des tierces naturelles dans la construction de l'échelle-type se produit, obscurément d'abord, et, dans les siècles suivants, de plus en plus pressante. De sorte que sur les trois sons :



Fig. 330.

tendent dès maintenant à s'installer les trois Accords Parfaits Majeurs :



Fig. 331

d'où sortira la formule modale *ut ré mi fa sol la si ut*. déjà pratiquée, à vrai dire, dans la précédente période [Moyen Age I], mais issue alors, comme les autres

échelles, du réglage par les seules quintes, suivant la méthode pythagoricienne.

Il est possible d'imaginer les causes par lesquelles le phénomène de la Résonance s'est « agrandi » dans l'oreille des musiciens. L'exemple (200) a montré les tentatives de certains harmonistes médiévaux. Inféodés encore aux antiques Symphonies, ils se contraignent à faire de ces consonances les éléments exclusifs de leurs accords, se montrant en cela plus étroits que leurs devanciers. Le mélange des Diaphonies aux Symphonies fut considéré comme une nouveauté. Il s'imposait néanmoins à l'esprit en même temps qu'aux oreilles des polyphonistes primitifs. Des accords incomplets tels que :

Fig. 332.



exécutés aux voix avec justesse, si on les laisse vibrer longuement, doucement dans l'espace sonore, font désirer la tierce du son de basse.

A émettre vocalement des quartes étagées de la même manière, aux voix d'hommes et d'enfants, on soupçonna peu à peu, sans se rendre peut-être un compte exact du phénomène, d'autres harmoniques [1]. De sorte que la fourniture des accords s'imposa d'elle-même à l'attention des musiciens. Pas assez impérieusement toutefois pour ne pas les laisser incertains. Longtemps les artistes du Moyen Age doutèrent. Leurs préjugés les empêchèrent d'accueillir d'emblée des faits qui semblaient contrevenir à de vénérées traditions. Mais sitôt qu'ils furent perçus avec netteté, ces phénomènes eurent un retentissement sur les échelles. D'abord ils amenèrent l'abolition

[1] Il ne s'agit point ici des *sons résultants* que l'injustesse peut créer.

de ce qui subsistait des pratiques enharmoniques. Il suffisait qu'on soupçonnât l'Accord, même incomplètement Parfait, pour que, l'usage des quarts de ton devînt intolérable. La rude harmonisation à II parties que Gui goûtait (202) suffisait à le détourner des amollissements de la « diésis ». Tout se tient : les sons prenant plus de fixité, leur installation sur la portée devenait une simplification précieuse. Gui, en grand précurseur, le comprit et l'imposa. Il ouvrit ainsi la voie aux pionniers du contrepoint, les Déchanteurs, qui trouvèrent constituée une écriture applicable à la polyphonie nouvelle.

Les Déchanteurs classèrent ainsi les intervalles :

Les Consonances Parfaites sont la quinte majeure ou juste, la quarte mineure ou juste, l'octave. Elles sont « parfaites » parce que les sons qui les composent ne peuvent modifier leurs distances respectives sans perdre immédiatement leur caractère de consonances;

Les Consonances Imparfaites sont les tierces et les sixtes. Elles sont « imparfaites » parce que les sons qui les composent peuvent faire varier leurs distances respectives et rester consonants : les tierces et les sixtes ont le droit de passer de la forme majeure à la forme mineure, et *vice versa*. Elles n'ont ni la stabilité ni l'immutabilité des consonances parfaites, et ne sauraient, à cause de cela même, prétendre à la même « perfection »;

Tous les autres intervalles sont dissonants.

Si l'on se reporte au tableau (67) on constate que cette théorie est conforme à celle des Modernes : les principes posés par Philippe de Vitry, au commencement du XIVe siècle, ont encore cours.

Ouvrez nos meilleurs traités de Contrepoint, vous y retrouverez, dans les mêmes termes, les préceptes fondamentaux édictés par le fondateur de l'*Ars Nova*, cinq cents ans plus tôt. Tant il est vrai que les théo-

riciens, avec une imperturbable quiétude, se font d'éternels emprunts. Non sans raison toutefois, comme on va voir.

L'Ars Contrapuncti de maître Philippe, qui résume une doctrine déjà ancienne, semble-t-il, s'appuie, comme ceux de Cherubini ou de Th. Dubois, sur le jeu des intervalles : l'avenir n'apportera que des modifications de détail à ses combinaisons didactiques.

Le Contrepoint est l'art de superposer à une partie essentielle, vocale ou instrumentale, une ou plusieurs autres parties. Interprétez : c'est l'art d'adjoindre à une mélodie une ou plusieurs autres mélodies. Abréviativement on dit : C. à II voix ou à II parties, à III voix ou à III parties, etc. Le mot « voix » peut s'appliquer à des parties instrumentales ; usage qui se perpétuera.

Il s'agit d'assurer à ces mélodies superposées à la fois l'indépendance individuelle et la mutuelle cohésion : c'est à quoi tendent les règles du contrepoint, ainsi que le mot l'implique : les notes étant figurées par des points, l'addition d'une partie à un « chant donné » va installer des points contre des points. Souvent il arrivera aux uns d'aller à l'encontre des autres : c'est surtout le conflit de leurs mouvements qui est conseillé, la plus sûre manière d'orienter deux mélodies superposées consistant à faire monter l'une quand l'autre descend, et *vice versa*, par le procédé du « mouvement contraire ». Il a l'avantage de soustraire le musicien aux redoutables « fautes » qu'entraîne le parallélisme des parties.

Exemple de mouvement contraire : intonation schématisée de l'antienne psalmique *Hosanna filio David* :

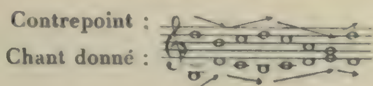


Fig. 333.

Une pareille préoccupation, si elle était constante, deviendrait puérile. D'ailleurs, dès que trois ou plus de trois mélodies se superposent, il faut bien qu'un parallélisme plus ou moins prolongé soit toléré entre elles, prises deux à deux. La divergence des directions mélodiques n'est qu'un adjuvant de la correction ; ce ne peut être une manière absolue.

Les « règles » ci-dessous furent promulguées au commencement du xiv[e] siècle :

I. Tout contrepoint doit commencer et finir par des Consonances Parfaites.

II. Deux ou plusieurs Consonances Parfaites consécutives sont interdites.

III. Deux ou plusieurs Consonances Imparfaites consécutives sont tolérées. Mais mieux vaut qu'une seule soit intercalée entre Consonances Parfaites.

IV. Les Dissonances sont interdites dans un contrepoint note contre note.

Ces prescriptions ont passé à peu près telles quelles dans tous les traités postérieurs. Il s'en dégage que la meilleure solution du contrepoint primitif à deux parties était un mélange de consonances parfaites et de consonances imparfaites à l'état d'unités alternantes :

C. parfaite + C. imparfaite + C. parfaite + C. imparfaite + ...

par réaction contre la manière antérieure, (200) et (202) ; réaction à la fois excessive et insuffisante. Aussi avec le temps, la règle II est-elle devenue moins rigoureuse et ne s'applique-t-elle plus qu'à des Consonances Parfaites de même espèce : deux quintes, deux octaves. La règle III s'énonce actuellement : « on ne doit pas écrire plus de trois tierces ou de trois sixtes consécutives ».

La persistance des prescriptions I et II s'explique. Elles ont leur fondement dans une technique raisonnée.

qui s'appuie sur des phénomènes stables; elles sont autre chose que l'expression d'un pédantisme traditionnel.

I. Ouvrir et conclure un ensemble vocal par des consonances parfaites, c'est donner aux chanteurs le moyen de contrôler, et par conséquent de garder la justesse, dont ces consonances sont les facteurs les plus efficaces. Ne pas perdre de vue en effet que les règles du contrepoint primitif ont pour objet des mélodies chantées simultanément par des « voix » : le chanteur crée sa note ; il importe, pour qu'il la produise juste, que son oreille ne gêne pas le fonctionnement de son larynx. Le musicien choriste est à la fois passif et actif, et, à se frotter au voisin qui émet une partie différente de la sienne, il risque d'être troublé dans la rectitude de ses intonations. Il est indispensable qu'il ait, au moins aux deux extrémités du chemin à parcourir, un repère net. En cours de route, il prendra pour jalons les consonances parfaites éventuelles.

II. Du jour où, même vaguement, on soupçonna la véritable nature des Accords de III sons et l'inclusion de la tierce dans la quinte, on se prit à honnir les quintes consécutives avec la même ardeur qu'on avait mise à les enchaîner en chapelets. On s'avisa peu à peu, après avoir réalisé tant bien que mal ces lourdes successions, qu'elles sont d'une exécution très difficile : les chefs de chœur savent par expérience qu'un passage tel que celui-ci :

Fig. 334.



risque de chavirer, quant à la justesse, dès la troisième ou la quatrième quinte. Cela tient-il à ce que l'oreille, désirant l'insertion de la tierce majeure (naturelle) appelée par le son grave, perçoit confusément la série des

accords suivants :

Fig. 335. 

et attribue à chacun d'eux la valeur d'un accord de tonique, d'où résulte une juxtaposition intolérable de tons disparates ? Il est possible que tel soit le phénomène latent dont les oreilles musicales ont, en pareil cas, à souffrir. Et l'on se demande comment une servile révérence à l'égard de la tradition antique plus ou moins bien comprise a pu, contre les répugnances de l'oreille, faire pendant un temps prévaloir les brochettes de quintes ou de quartes ; comment un musicien tel que Gui d'Arezzo a pu accepter de pareilles formules. Il est vrai qu'il ne tarda pas à regimber contre elles et à leur préférer les mélanges à la façon de (202) : il cherchait à s'évader hors de ce tohu-bohu modulant, et, fait remarquable, il alla jusqu'à exclure de ces mélanges la quinte. Les séries de quarte, allégées par l'insertion de quelques autres intervalles de diverses natures, et qui nous semblent vacillantes, étaient pour Gui, en raison de leur imprécision harmonique, beaucoup plus tolérables que les quintes impérieuses. [Cf. p. 171.]

Le lecteur peut s'expliquer l'interdiction d'écrire, dans le style vocal, deux quintes consécutives :

Fig. 336.

Non seulement l'exécution en est scabreuse — c'est un fait d'expérience — mais leur contact est trop rude, surtout à deux parties isolées, à cause des sous-entendus harmoniques. On sait quelles libertés les Modernes ont prises avec des proscriptions qui répondaient, dans le principe, à la nature des choses[1].

[1] Quant à la défense d'écrire deux ou plusieurs octaves de suite, elle fut

Gui d'Arezzo a pressenti la Tonalité, l'un des plus simples systèmes harmoniques que la nature puisse suggérer, et qui repose sur l'utilisation des premiers *sons harmoniques*, les seuls qui soient aisément perçus. Elle n'est pas l'expression de l'Harmonie[1] intégrale : celle-ci, d'un développement illimité, n'est point fixée par un « *ne varietur* ». Mais l'harmonie tonale, pressentie par Gui, était le premier stade du concert des voix. Il faut voir comment dès sa naissance elle a réagi sur les échelles et molesté les antiques modes.

et demeure absolue ; elle correspond à la nécessité de fuir le « vide » qu'engendre le parallélisme à l'octave. C'est aussi pour donner un langage musical concertant plus de richesse, qu'on interdit, dans un ensemble vocal sévère, de mettre plus de trois tierces ou plus de trois sixtes consécutives. Précepte dicté par le goût, simplement, et favorable à la sveltesse du dessin : les mélodies superposées du contrepoint ne doivent pas se mouvoir longtemps en parallèles, sous peine de platitude. Cf. p. 282.

[1] A partir d'ici le mot « harmonie » prendra son sens moderne : science des Accords.

II

LES ÉCHELLES : LES MODES NOUVEAUX

Au XIIIe siècle, on trouve établies deux formules modales qui depuis deux cents ans s'insinuaient lentement parmi les autres : redoutables associées, elles vont peu à peu confisquer à leur profit toutes les autres. Il leur faudra trois siècles pour réaliser cette absorption ; mais dès l'époque où elles s'affirment avec quelque netteté, elles sont pour les vieux modes l'élément destructeur qui sourdement les ronge.

Jusqu'à l'an Mil environ, la musique — le lecteur s'en souvient, — vécut de quatre échelles Modales essentielles, assises chacune sur une des quintes :

Fig. 337. 

à l'exclusion des quintes :

Fig. 338. 

Si la dernière de ces trois reléguées n'eut pas le droit de prétendre à l'honneur de fonder une échelle, attendu que *si-fa* est une fausse quinte, dont le caractère dissonant entraîne l'exclusion, ses deux voisines de gauche réclamèrent le droit de vivre.

La quinte RÉ-*la* eut satisfaction la première. Il est vrai

qu'elle dut son installation dans la famille modale à une manœuvre frauduleuse : on a vu comment le mode de LA était devenu, pour raisons graphiques (206) (207), le mode de RÉ avec *si* ♭. La substitution de celui-ci à celui-là était d'autant plus aisée que la quinte modale *la-sol-fa mi*-RÉ est semblable à la quinte *mi-ré-ut-si*-LA : les demi-tons y occupent respectivement mêmes places. Mais il arriva qu'on prit bientôt le RÉ pour une fondamentale autonome et que les mélodistes négligèrent, dans les cantilènes du « premier mode », d'employer le *si* ♭ issu de la transposition. Ou bien encore ils se servirent du *si* sous ses deux formes, introduisant ainsi dans leurs compositions une sorte de modulation par les Conjointes. Enfin on finit par croire que le mode de RÉ avait ceci

Fig. 339. 

pour échelle type, et ce fut la première étape vers la construction du Mineur Moderne.

A la même époque la quinte UT-*sol* se glissait aussi dans l'usage. Cela lui était facile : elle est semblable à la quinte SOL-*ré*. La difficulté était de compléter l'échelle ayant *ut* pour fondamentale :

Fig. 340. 

car cette quinte modale, pareille à la phrygienne, appelait, conformément à la tradition, un *si* ♭. Comment le *si* naturel put-il triompher ?

Il a été dit que durant le Moyen Age, c'est le mode du SOL, l'Iasti antique, qui a fourni le plus d'Antiennes à l'Office [p. 189] : la quinte modale avec tierce majeure incluse, a donc été la plus usitée. Elle comprenait implicitement et, sous forme mélodique, explicitement, l'ac-

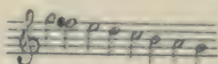
cord parfait majeur[1] :

Fig. 341. 

D'autre part, les premiers essais polyphoniques fournissaient des types d'accords incomplets dans lesquels la tierce majeure naturelle était évoquée et confusément perçue (335). On prit goût à placer sur la *teneur* du « septième mode », c'est-à-dire sur le son répercuté dans la psalmodie, ici le *ré*, — dominante du ton qui aurait *sol* pour tonique —, un accord mélodique analogue à celui que la fondamentale sollicitait (341) :

Fig. 342. 

Il en résulta une échelle nouvelle :

Fig. 343. 

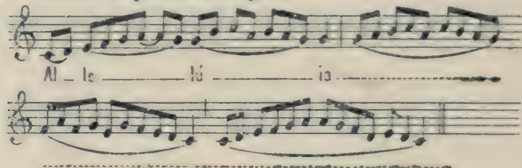
qu'il était plus simple d'écrire :

Fig. 344. 

et qui, *mélodiquement*, pouvait être fournie par les quintes pythagoriciennes. Car il ne faut pas oublier qu'avant d'être un mode essentiellement harmonique — au sens moderne du mot, — l'échelle d'UT fut tirée d'un mécanisme analogue à celui qui avait procuré l'échelle de MI aux Anciens (215) (216) :

On chanta :

Commun de plusieurs Martyrs.

Fig. 345. 

[1] Sous réserve que la tierce incluse tende à devenir « naturelle ».

De là à « entendre » la chute de l'accord parfait de la teneur *sol* sur l'Accord Parfait de la fondamentale UT, il n'y avait pas loin :

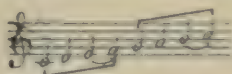
Fig. 346. 

et l'on ne fut pas long à goûter l'attraction que la fondamentale du mode semblait exercer sur le degré placé un demi-ton au-dessous d'elle, — la Sensible des théoriciens modernes.

Chez les Anciens, les sons mobiles tendaient vers la base des tétracordes : par là fut déterminée la pente descendante des échelles issues de ce concept musical. Dorénavant, toutes les fois du moins que l'on aura affaire aux modes nouveaux, il faudra se livrer à une escalade sonore :

Fig. 347. 

en rencontrant, durant cette ascension, les deux sensibles, *mi*[1] et *fa*, qui caractérisent l'orientation de l'échelle, par la place qu'elles occupent :

Fig. 348. 

Tel est le Majeur intégral, dont l'Epoque Moderne définira enfin, et complètement, les fonctions harmoniques. Aux siècles où il naît, celles-ci ne sont qu'ébauchées.

Cependant elles s'exercent déjà avec assez de force sourde pour modeler l'échelle de RÉ (339) sur celle d'UT, le plus puissant des deux nouveaux venus. Cette adaptation de RÉ à UT ne se fera point par le sacrifice de la tierce mineure incluse dans la quinte modale RÉ-*fa-la* ;

[1] Manière de dire : il est clair que dans le ton d'*ut* le *mi*, sensible du ton de *fa*, est essentiellement la médiante de la quinte modale.

car cette tierce est précisément la caractéristique des plus anciennes échelles, celles du groupe dorien, dont la survivance persiste. Mais, à l'imitation de ce qui se passe en mode d'UT, la fondamentale RÉ va exercer sur le degré voisin au grave, une attraction puissante et le transformer en sensible. Pour ce faire, il fallut bien, malgré des répugnances, diéser, en RÉ, le degré *ut*. On eut :

Fig. 349.



La juxtaposition des deux échelles, divisées en tétracordes,

Fig. 350.



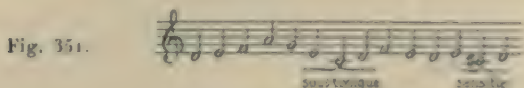
montre que les tétracordes supérieurs sont semblables. Le règne commence de la sensible ascendante.

Non que les vieux modes soient abolis. L'Église chrétienne, conservatrice, va les protéger contre l'envahissement qui les menace. Elle gardera le répertoire de ses chants primitifs. Même elle défendra son mode de RÉ, au nom de la tradition, contre l'intrusion de la sensible. Si elle accepte le mode d'UT malgré cette sensible, c'est sans bonne grâce, et en réduisant le plus possible son emploi. Elle tolérera qu'il s'applique aux chants nouveaux, qui, dans l'ensemble de la liturgie, ne sont pas nombreux. Il faut avouer qu'ils y détonent.

Parmi les musiciens laïques, l'amour des antiques Harmonies était moins ardent. Au fur et à mesure que les tâtonnements de la polyphonie créaient des besoins à l'oreille, ces besoins recevaient satisfaction. Après qu'on eut goûté à la sensible ascendante, on trouva quelque fadeur aux anciennes échelles, qui l'excluaient. Non seulement on leur opposa les nouvelles [UT, RÉ], mais

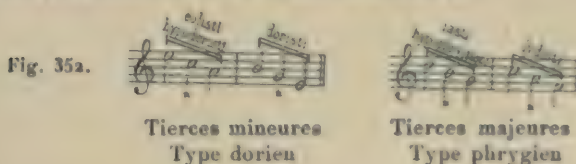
on introduisit volontiers des sensibles dans les anciennes, pour amener les formules conclusives. De là naquit le chromatisme, au sens moderne, puisque l'on haussait d'un demi-ton, par le moyen du ♯, la sous-tonique, et que dans une même pièce les deux formes [♮ et ♯] pouvaient coexister :

Fig. 351.



Caractères des Modes nouveaux. — Les Modes ecclésiastiques, comme les Modes helléniques, ont pu être répartis en deux groupes, spécifiés par la nature de la tierce incluse en la quinte modale :

Fig. 352.



Tierces mineures — Type dorien
Tierces majeures — Type phrygien

Et Gevaert a signalé que les deux modes nouveaux correspondent précisément à cette distinction :

Fig. 353.



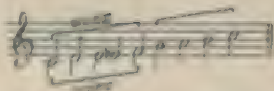
Tierce mineure — Tierce majeure

de sorte que ces deux échelles s'opposent l'une à l'autre de la même manière que les deux groupes (352) ; elles en résument la structure. Elles sont l'aboutissement de cette réduction des « harmonies » au type dorien et au type phrygien, mentionnée par Aristote dans sa Politique : le Majeur et le Mineur Moderne en sont issus.

Mais malgré les survivances partielles, il y a rupture de la tradition, par le fait que le tétracorde supérieur a la même forme dans l'une et l'autre échelle. — Si bien que, en réalité, les deux séries diatoniques (350) peuvent

se ramener à celle-ci :

Fig. 354.



Elle exprime que le nouveau mode mineur empruntant au mode majeur naissant son tétracorde aigu, et ainsi les éléments essentiels de sa cadence parfaite, n'est plus qu'une manière d'être de cette échelle principale. Du jour où RÉ consentit à s'affubler d'un dièse, il perdit son individualité ; il accepta d'être amphibie : majeur par en haut, — donc « moderne » —, mineur par en bas, — donc « antique ». Il joua de cette guitare avec habileté, regimbant aussi, à l'occasion, contre la sensible. Son compère UT, bien plus franc d'allures, ne tardera pas à lui tailler des croupières, lorsque les découvertes successives des polyphonistes auront mis en relief la série des phénomènes majeurs, naturels. Alors il se fera peu à peu un renversement des préséances, et le Majeur intégral régnera en despote dans le monde sonore. Il réduira le Mineur, le mode de RÉ avec sensible, à n'être que son acolyte. Quant aux modes vieillards, il les laissera périr de mort naturelle [XVIIe siècle].

Nous n'en sommes pas là. Le mode de RÉ à l'époque de transition [XIIIe-XVe siècles] fait bonne figure à côté des échelles aînées, et du Majeur, son futur maître. Il a en effet un rôle, défini au chapitre VIII [Échelles].

Enfin il est facile de prévoir que ce mode d'UT, dont le développement se fait à l'époque même où les accords parfaits s'ébauchent, appelés par les résonances de la polyphonie, trouvera en eux des auxiliaires préférés aux antiques Symphonies, jugées dorénavant par trop vides. Il va se faire « harmonique », car il est apte à porter, sur les cordes limitatives de ses tétracordes, des accords de III sons. Le « Corps de l'Harmonie » aristoté-

licien, en étendant ses fonctions primitives et en prenant un rôle conforme aux aspirations nouvelles, devient le pivot de l'harmonie moderne. De sorte que le support commun aux échelles mélodiques des Anciens et à l'échelle harmonique du régime nouveau, tyranniquement centralisateur, est le facteur de l'Harmonie au sens antique, et de l'harmonie, au sens moderne : elles ont la même base ; elles ne diffèrent que par le mécanisme de la construction et son aménagement intérieur. Dans l'Art Antique, le Corps de l'Harmonie fournit toute l'échelle par le seul jeu des quintes. Dans l'art qui se forme et qui sera l'Art Moderne, le Corps de l'Harmonie engendre les sept degrés par la résonance de ses trois sons constitutifs, chacun d'eux suscitant sa quinte et sa tierce (331).

Cette création des modes nouveaux correspond à des nécessités générales. Et bien qu'il soit difficile de dire si le développement de l'harmonie polyphone a été la cause principale du changement de sens dans la « pente mélodique », celle-ci, qui tend, à partir du Moyen Age II, à se faire ascendante, exige des échelles qu'elles correspondent à cette orientation. On verra plus loin [chap. v et viii] le rôle du mode de ré dans la période transitoire et comment il servit à préparer l'avènement du mode d'ut.

III

LA NOTATION ET LA RYTHMIQUE

LA TERNARITÉ. LA NOTATION MENSURALISTE OU PROPORTIONNELLE

L'examen de la séméiographie, en ce qui concerne la période de transition [Moyen Age II : XIIIe, XIVe, XV siècles], se rattache principalement à la rythmique : les signes musicaux, en effet, deviennent, à la fin du XIIe siècle, représentatifs des durées, et de certaines durées à l'exclusion de toutes autres.

La manière rythmique que le précédent chapitre a fait partiellement connaître et qui est le triomphe de Trois, est une science des durées restreinte, mais spontanée, que l'on s'ingénie à sanctionner après coup par des raisons dogmatiques : la Trinité étant la pure et vraie et seule Perfection, le rythme ternaire est le rythme par excellence, on peut dire par essence. Il va de soi que si les théoriciens ont disserté sur la dignité de Trois, ce n'est pas eux qui ont créé la fortune de ce Nombre. Depuis longtemps Aristote l'avait dit : de tous les mètres l'iambe est celui qui, dans le discours journalier, frappe le plus souvent notre oreille ; et il avait appelé le trochée « coureur et danseur ». Le langage usuel et la danse populaire passaient donc dès l'Antiquité, pour les créateurs de la ternarité. Or la rythmique du Moyen Age est issue du langage et de la danse du peuple. Elle est instinctive.

Il y a beau temps que les combinaisons de la Rythmique gréco-latine sont lettre morte!

Il est impossible d'admettre que tous les rythmes primitifs soient ternaires : les rythmes les plus simples sont issus de la marche [cf. p. 109]. Mais on peut concevoir que le bas latin, par l'échelonnement régulier de ses accents dynamiques, ait provoqué la ternarité (305) à (309). Le fait est que, d'après les travaux de Beck, elle paraît, tout le long du Moyen Age I, avoir été la normale.

La notation des durées, florissante au XIIIe siècle, est le reflet de cette ternarité. En principe, les signes fondamentaux dans lesquels survivent la *virga* et le *punctum* ont des durées établies dans le rapport de 3 à 1. La « longue », la « brève », la « semibrève » s'étagent comme il suit :

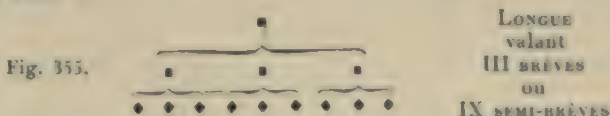


Fig. 355.

Cette figure exprime, à tous ses étages, la Perfection : du haut en bas le principe de la ternarité y reçoit son application pleine.

L'unité de temps est la Brève, dont la Longue est le triple et la Semibrève le tiers.

Les prescriptions suivantes obligent à modifier les durées, lorsque leurs signes se mélangent :

1° La longue est « parfaite » et vaut trois temps quand elle est suivie d'une autre longue ou de deux ou trois brèves également suivies d'une longue.

2° La longue est « imparfaite » et vaut deux temps lorsqu'elle est précédée ou suivie d'une brève ou de sa monnaie.

3° La brève est simple ou double : elle vaut un ou deux temps. Simple, elle est l'unité de temps, par définition. Elle sera ici représentée par la croche.

4° Lorsque deux brèves sont entre deux longues, la première vaut un temps, la seconde en vaut deux. Dans ce cas, cette seconde brève, double, vaut autant qu'une longue imparfaite ; elle était dite *brevis altera*.

5° Trois brèves entre deux longues valent trois temps égaux.

6° S'il y a plus de trois brèves consécutives, on doit diviser la série en groupes de trois, ayant égale valeur ; s'il reste deux brèves, la première vaut un temps, la seconde deux.

7° Lorsque deux semibrèves se trouvent intercalées entre des signes de durée plus longue, la première vaut 1/3, la seconde vaut 2/3 de temps. Cette regle n'est pas générale : les Anonymes les tiennent pour égales.

8° Trois semibrèves dans les mêmes conditions valent chacune 1/3 de temps.

9° Lorsqu'il y a plus de trois semibrèves consécutives intercalées entre des signes de durée plus longue, on doit diviser la série en groupe de trois, ayant égale valeur ; s'il reste deux brèves, la première vaut 1/3 de temps, la seconde 2/3 de temps.

Applications graphiques simples de ces prescriptions :

1°
2° et 3°
4°
5°
6°
7° (1)
8°
9°

Fig. 356.

Dans la pratique, les figures correspondant aux règles 5, 6, 7, 8, 9, se compliquaient souvent de « ligatures ». Cela se produisait dans la musique vocale, chaque fois

[1] Plusieurs autres solutions sont possibles ici [7°], selon le contexte.

que le texte verbal n'était pas syllabique, dans une pièce rythmée « modalement », par exemple.

Ces ligatures, dites « avec propriété, sans propriété, avec propriété opposée; parfaites, imparfaites », etc., seront mentionnées, sans plus. De même on épargne au lecteur les « pliques », sortes d'appoggiatures applicables aux trois types de signes énumérés et qui les enveloppent de fioritures. Une telle séméiographie n'est pas un système simple. Mise au point par Francon, elle se présente comme un ensemble de conventions habilement coordonnées, mais nombreuses à l'excès. Le seul chapitre des ligatures a de quoi faire reculer les plus intrépides admirateurs de l'art « mensuraliste.

Du jour où les musiciens se risquèrent à construire des pièces polyphones, dans lesquelles chaque partie vocale ou instrumentale prenait son indépendance, ils eurent besoin d'une notation qui permît l'étagement et la concordance des durées. La ternarité régnant alors sans partage, il fallut que la représentation essentielle de ses dogmes fût réalisée par l'écriture. Ce fut l'œuvre de ces Mensuralistes, qui sont les auxiliaires des polyphonistes.

Les « modes rythmiques » n'interviendront plus dorénavant que comme des comparses, bons pour étiqueter certaines formes. La polyphonie met fin à leur règne occulte, puisqu'elle rend nécessaire une notation représentative des durées. Leur influence va s'exercer encore, par tradition. On retrouve dans les Motets à plusieurs voix les formules modales (302), devenues apparentes dans les signes eux-mêmes. Mais la facilité que vont avoir les musiciens de fixer graphiquement les durées leur permettra d'échapper aux formules toutes faites, et d'en élargir les cadres.

Aussi convient-il de compléter le tableau (302) par la

figuration du Ve et du VIe Modes, bien que ces deux-ci n'aient guère le droit de revendiquer une personnalité autonome (357) (358).

Le Ve n'est en effet qu'une série de *tenues* valant 3 unités, et il est comme la *capacité* du Ier ou du IIe mode, ou la moitié de la capacité du IIIe ou du IVe. Il est représenté par une série de noires pointées, qui valent soit des trochées, soit des iambes :



Fig. 357. V

Il appartient généralement au Ténor, cette partie vocale ou instrumentale qui sert de base et ordinairement de basse à l'édifice polyphonique, au XIIIe et au XIVe siècles.

Au contraire le VIe mode est le *monnayage* des autres, puisqu'il est constitué par une série de croches ou de doubles croches :



Fig. 358. VI

C'est ainsi qu'on trouve superposés, en quelques pièces en trios, le Motet en Ier mode et le Triple en VIe à un Ténor en Ve :



Fig. 359.

Combinaisons plus simples : le Motet et le Triple sont de même espèce ; le Ténor est encore un passe-partout rythmique :

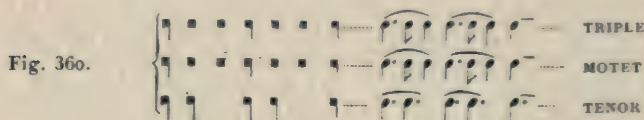


Fig. 360.

Et il organise ses durées en dipodies, qui concordent avec les parties supérieures.

L'exemple précédent montre la survivance de ce dactyle ternaire, si étrange [IIIe mode], dont l'anapeste ternaire [IVe mode (302)] est le retournement. Ces déformations ne survivront pas au XIVe siècle, et la résurrection des formes dactyliques ou anapestiques normales (130) (131) ne tardera pas à se produire. Mais l'idée de Perfection était si étroitement liée au nombre Trois que la terminologie ternaire survivra dans l'Art Nouveau [*Ars Nova*, XIVe siècle]. « Deux » devra s'y satisfaire de l'étiquette « Imperfection », qui marque sa tare théorique. L'on continuera, même lorsque Deux aura pris une complète revanche, de le dire « imparfait », pendant près de trois cents ans. Le malheur est que les rythmiciens modernes paraissent s'être satisfaits de l'émancipation accordée à Deux en face de Trois et que, ne cherchant rien au delà, ils ne retrouveront rien des variétés rythmiques pratiquées par les Anciens. Jusqu'à nos jours cette indolence singulière a subsisté. Tout s'est passé, dans la rythmique musicale, comme dans la rythmique verbale : le jalonnement des vers par les accents toniques, de deux en deux et de trois en trois, semble avoir imposé la croyance dogmatique que Deux et Trois, nécessaires, sont suffisants.

IV

LA POLYPHONIE NAISSANTE

La « mise en partition » des pièces polyphones est la première besogne imposée à leur éditeur. Il faut entendre par là que les textes de cette nature, toujours présentés par les manuscrits sous la forme de « parties » successives, doivent prendre, par les soins de leur interprète, la forme de mélodies superposées et concordantes. A condition de savoir quels intervalles simultanés sont permis par les théoriciens de l'époque, dans les régions principales de la mesure, quels rapports sont établis entre les modes rythmiques, le syllabisme, l'accentuation et les consonances, on peut, par voisinage, délimiter l'espace réservé aux dissonances et, de proche en proche, obtenir l'arrangement *vertical* des diverses parties.

Les Conduits et les Motets sont sortis les uns et les autres du primitif Organum : ensemble à deux, trois ou quatre parties vocales, ou instrumentales sans paroles, organisé autour de l'une d'elles, qui est le Ténor ou *cantus firmus*, ordinairement un plain chant ; compositions dont le XIe siècle a fourni les premières ébauches. Comment, quand, où cela s'exécutait-il ? a bouche fermée, sur un son vocalique, sur des orgues primitives, ou sur tout autre instrument ?

Le Conduit [*conductus*] à II, III, IV voix ou parties met

en œuvre une poésie profane. Une musique adaptée et qui n'a rien de religieux, sert de revêtement à ses strophes. Elles sont encore bien gauches.

Le Motet semble nous ramener à l'Église. Composé fréquemment à III parties vocales, il a pour soubassement le Ténor, qui peut être mélodie liturgique, ou thème populaire. Immédiatement à côté et au-dessus de lui le Double, ou Motet proprement dit, déroule ses paroles, en latin ou en français. Au-dessus d'eux le Triple (quelquefois par-dessus le tout le Quadruple), s'unissent musicalement aux deux parties énoncées, sans s'astreindre à en épouser le texte. De sorte que les discours des trois ou quatre associés, s'ils s'efforcent de concorder selon les lois du Déchant[1], sont, quant aux mots, indépendants les uns des autres. Etrange conception d'un ensemble vocal, qui ne saurait pourtant scandaliser les amateurs de l'opéra, où trios et quators exhibent, sans qu'on s'en étonne, le même *imbroglio* : le conspirateur ou le justicier ne prédisent-ils point les cataclysmes, tandis que l'amoureux hurle sa flamme et que la falco terriblement vocalise ? Les motets du XIIIe siècle sont les prototypes de ces ensembles-là, qui ne sont pas condamnables sans recours.

On trouve, dès le XIIe siècle, des duos composés d'une chanson sur un Ténor, et vers 1180 des motets à III parties : Ténor, Motet et Triple. Ceux que contient le manuscrit de Montpellier, dans sa partie la plus récente, à laquelle seront empruntés quelques exemples, appartiennent au XIIIe siècle et au commencement du XIVe.

Que le lecteur veuille bien ne point s'attendre à des merveilles : la superposition des trois lignes mélodiques n'engendre ici qu'une harmonisation rude, parfois intolérable, presque toujours creuse : les tierces trop

[1] Le Déchant est, si l'on veut, l'art du Contrepoint au Moyen âge : il apprend à superposer les parties, selon un code compliqué. Cf. p. 280.

souvent manquent. Individuellement, les parties mélodiques ont de la souplesse et beaucoup de charme, mais leur agrégation reste barbare. Il n'en est pas moins vrai que ces vénérables monuments, où l'indépendance des voix est érigée en principe, sont édifiés sur des idées directrices qui n'ont pas cessé d'avoir cours.

L'exemple ci-dessous [Coussemaker, *Art harmonique*, VI] présente un Ier Mode (302) aux trois voix.

Triplum

Res nova mi-ra-bi-lis ....

Motet

Virgo decus cas-ti-ta-tis....

Ténor

etc.

etc.

Fig. 361.

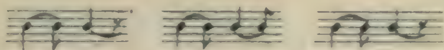
Dans la transcription moderne, les liaisons rappellent les ligatures. Celles du Ténor figurent les dessins rythmiques, lesquels chevauchent régulièrement, dans cet exemple, d'une mesure sur l'autre. Les [1] désignent les *ligatures* ; les [1*] les *conjonctures* ; les [2] signalent les *pliques*. Les barres [P] sont des *silences*[1]. Tout le Ténor est en ligatures d'un ordre spécial [p. 312]. Elles représentent des groupements de durées tout à fait indépendants des dimensions de la mesure. De là l'impossibilité absolue d'étager verticalement les diverses parties, à moins qu'on ne les transcrive en notation moderne. Comment faisait le compositeur ? *Chi lo sa ?*

Constatez l'importance capitale des consonances parfaites [octaves, quintes, quartes]. Elles sont presque seules à occuper le premier temps de chaque mesure. Cependant la tierce, avec timidité, s'insinue dans la quinte ou l'octave à quelques places. Il y a là des accords parfaits déjà constitués.

Les notes de passage se produisent principalement sur l'élément bref [la croche] de la formule modale.

Le Ténor est la base rythmique par excellence. Tandis que les parties adjointes, Motet et Triple, circulent librement au-dessus de lui, en ayant soin de ne pas « respirer » simultanément, le ténor imperturbablement installe et répète une série de durées qui pourrait s'exprimer par l'antique figuration (136, 1*) :

Fig. 362.



La période rythmique du Ténor est donc ici de trois dipodies[2], valant six mesures simples. Celle du Motet est

[1] Ces barres, analogues à celles qui séparent les distinctions du plain chant, mais dorénavant précises, représentent des durées d'autant plus grandes qu'elles sont plus longues. A la plus longue barre, celle qui coupe toutes les lignes de la portée, était attribuée la valeur de la Longue.

[2] C'est une sorte de grande mesure *a tre battute*, marquée par l'accolade (361).

de sept mesures simples ; celle de Triple de huit. Ces superpositions de membres hétérogènes[1] sont ingénieuses et d'ailleurs systématiques : il semble que les polyphonistes de cette époque aient eu pour principale préoccupation d'instituer entre tous les membres rythmiques, bien caractérisés, un conflit et un chevauchement.

Le motet qui suit est en II[e] Mode [J. Beck, *die Melodien der Troubadours*, p. 149 ; Coussemaker, xx] :

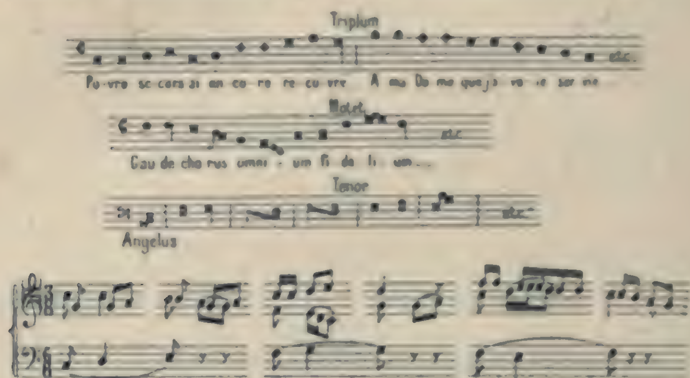


Fig. 363.

Le Ténor, suivant sa coutumière fonction, est le conducteur du rythme. Il faut associer ses mesures simples deux à deux et en faire des dipodies iambiques. Toutefois on n'obtiendrait pas l'équivalence des diiambes antiques. Les rythmiciens du Moyen Age affectent la première unité [la croche] de l'iambe d'une véritable percussion, et font rentrer ces délicats organismes des Grecs dans l'orchestique rudimentaire où le « temps fort » est souverain. Ils les dénaturent.

Le Triple, en langue française et en VI[e] mode rythmique, adapte son « monnayage » aux durées caractéristiques

[1] Beck a observé que lorsque deux ou plusieurs voix respirent ensemble, en d'autres termes lorsque les fins des phrases musicales coïncident dans deux ou plusieurs parties vocales, le musicien-poète y place volontiers des voyelles homophones, — des rimes, si l'on veut, ou au moins des assonances.

du IIe mode. Beck a corrigé la transcription rythmique en Ier mode que Coussemaker avait donnée du Tenor et il y a rétabli le second, le premier n'ayant point de concordance [*convenientia*] polyphonique (303) avec celui-ci, que l'ensemble impose.

Le motet ci-dessous, transcrit d'après Beck [*die Melodien der Troubadours*, p. 150], fournit un exemple du IIe mode [Coussemaker, LXXXVIII] :

Fig. 364.

Le Double, le Triple et le Quadruple sont transposés d'une octave en haut. L'allure mélodique des parties est remarquable. L'accord parfait subrepticement s'installe. Il va accomplir son œuvre et imposer à l'oreille des musiciens des séductions nouvelles. Bientôt, les artifices du Déchant vont s'en mêler, et corser les ensembles.

Artifices du Déchant. — On peut entendre par là des combinaisons qui auront fortune longue, puisqu'elles

seront monnaie courante dans les contrepoints du xve, du xvie siècles et de l'Époque Classique jusqu'à nos jours : Contrepoints-Doubles, Imitations, Canons divers, appelés à constituer l'appareil pédantesque des musiciens qui, à la Renaissance — et depuis — ne sont que des « savants ». Artifices qui pourront revêtir d'ailleurs, sous la plume d'un Bach ou d'un Franck, des formes exquises, et qu'il ne faut point condamner sans recours parce que plusieurs cuistres en ont abusé.

De Coussemaker a signalé, dans les écrits de Jean de Garlande [xiiie siècle], l'usage du *Contrepoint-Double* : deux mélodies, si elles peuvent interchanger leurs places, sans qu'il en résulte aucun inconvénient musical, réalisent ce procédé :

Fig. 365.



Deux ou plusieurs mélodies qui « entrent » de la même manière, sur le même degré ou sur des degrés différents, forment *Imitations :*

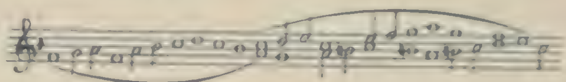


Fig. 366.

Enfin le *Canon* [type « Frères Jacques »] est constitué par des *Imitations continues*[1] : la même mélodie est répétée aux parties différentes, qui toutes retardent les unes sur les autres et paraissent se poursuivre sans merci.

Le Ténor. — Il suffit de jeter les yeux sur les manuscrits des motets pour pressentir que le rôle du Ténor, très important dans la construction de l'ensemble polyphonique, est avant tout musical et rythmique. Il n'est pas

[1] Ces Imitations deviennent *circulaires* lorsque l'emboîtement en permet la répétition indéfinie.

nécessairement vocal ; les instruments surtout devaient l'endosser. Le mot *tenor* signifia, dans la haute latinité, mouvement continu, marche ininterrompue. Quelque chose de cette acception primitive lui resta jusqu'à cette époque [XIIIe, XIVe siècle], puisqu'il y désigne la mélodie principale, conductrice, à laquelle s'agrègent les autres. Il demeure le possesseur exclusif du thème qu'il énonce, et dont les autres voix ne s'emparent point. Il sert de fondations à l'édifice vocal et, la plupart du temps, il se répète avec une insistance, une continuité qui justifient son nom. Il poursuit sous les autres voix sa marche régulière, revenant périodiquement sur lui-même et assurant à l'ensemble un équilibre rythmique savamment ordonné. On peut prendre pour exemples les Ténors latins, empruntés à la liturgie, qui figurent aux motets ci-dessus présentés.

Le Ténor *Angelus* (363) est tiré du Verset alleluiatique de la messe du lundi de Pâques :

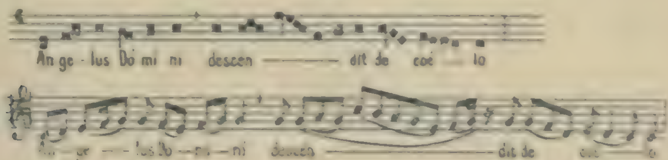


Fig. 367.

La comparaison avec le texte liturgique permet de constater que les sons se succèdent dans un ordre identique. Mais leurs groupements rythmiques sont tels que la forme mélodique est profondément modifiée. Un rythme iambique, organisé en 2 + 2 + 2 ... iambes [diiambes], rompt la ligne primitive. Le compositeur de motets comptait ses mesures, fixait par avance certains cadres à ses durées, adoptait soit des séries de mesures groupées 2 à 2 [dipodies), ou 3 à 3 [tripodies], ou 4 à 4 [tétrapodies], etc. ; en ayant soin de différencier les divisions

périodiques des autres voix, de manière à masquer le substratum rythmique du Ténor. Il est remarquable que les périodes de 8 mesures sont dès maintenant fréquentes. Elles annoncent ces doubles carrures [= 4 × 2] sempiternelles, dont l'art sera postérieurement envahi, sous l'influence des airs dansés.

Tout texte liturgique est, en ce temps là, considéré comme une sorte de thème amorphe, capable de revêtir les rythmes les plus divers : autant de Ténors différents. Le manuscrit de Montpellier, entre autres exemples de ce procédé, montre les transformations suivantes du thème *in seculum* (*sic*).

Ces Ténors sont tous tirés du verset de l'*haec dies*, graduel pascal. Voici le texte liturgique d'après le *Graduale* :

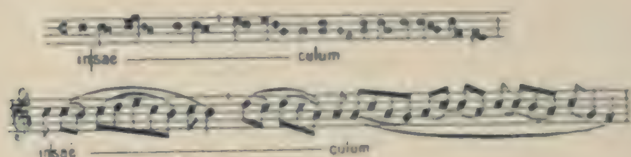


Fig. 368.

Le manuscrit de Montpellier fournit les « variations » suivantes :

In seculum en I[er] mode rythmique [fol. 67].

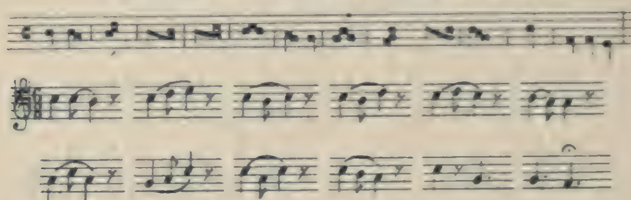


Fig. 369.

Le rythme est ditrochaïque et il faut adopter pour le transcrire la mesure à 6/8, — c'est-à-dire un « deux-temps » à temps ternaires — du moins jusqu'aux quatre dernières mesures, qui paraissent s'individualiser.

Dans les exemples qui suivent on aura de même, en 6/8, des ditrochées et des diiambes.

In seculum en V[e] et I[er] modes alternés (Coussemaker, *Art harmonique*, LXII).

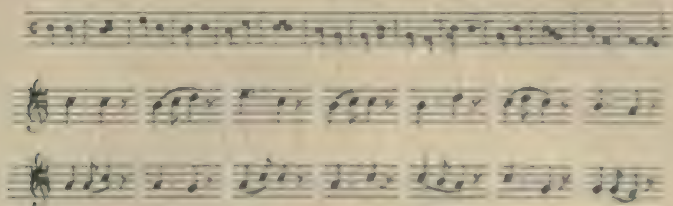


Fig. 370.

In seculum en II[e] mode rythmique (Montpellier 66 *b*).

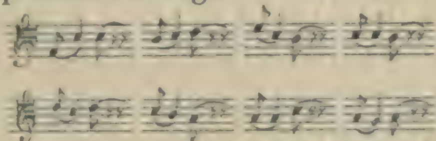


Fig. 371.

Ce Ténor se présente sous deux formes distinctes. Dans la première, il conclut sur la finale liturgique, *fa*. Dans la seconde, cette finale s'enchaîne avec une reprise du thème, et son adjonction engendre l'extraordinaire métamorphose que voici :

Fig. 372. 

Cette fois on essaiera d'appliquer aux dipodies iambiques la battue antique [1], et les liaisons vont reprendre la signification qui leur a été attribuée dans le premier chapitre du présent ouvrage :

Fig. 373. 

Cette variation se trouve dans le manuscrit de Bamberg, fol. 64[ro], publié et transcrit par P. Aubry. Comment les

[1] Par analogie avec d'autres Ténors diiambiques, où Beck place l'intensité au second temps.

mots *in seculum* se casent-ils sur ces trois notes suivies de silences ? Ce Ténor est-il « instrumental » ?

On voit que par le *fa*, initialement ajouté, sont déplacées les coupes rythmiques à travers toute la phrase.

Dans l'exemple suivant un procédé analogue et inverse, par suppression de la première note du thème liturgique et réitération de quelques notes dans le corps du thème, va imposer à la variation la forme ci-dessous :

In seculum en IIe mode rythmique [Montpellier, fol. 41 *b*].

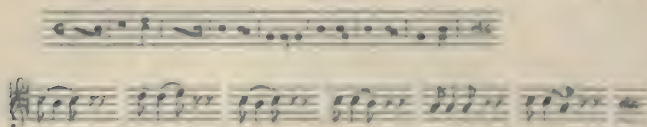


Fig. 374.

Voici un Ve mode coupé de silences, qui trouvera sa meilleure transcription en 12/8. Les tétrapodies sont évidentes dans le Ténor (375) et sa transformation (376) ; elles pourraient être battues à l'antique et se ramener ainsi à un vaste « deux-temps » :

In seculum en Ve mode [Montpellier, fol. 2 ; dans Coussemaker, XLV].



Fig. 375.

Par un procédé semblable à celui qui a été signalé plus haut, un autre Ténor se greffe à la suite du précédent en se servant de la finale liturgique *fa*, pour reprendre le thème, ce qui bouscule tout. Il en sort l'étrange « variation » :

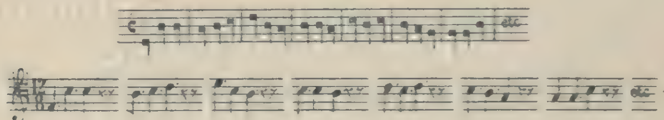


Fig. 376.

Le manuscrit de Montpellier, dont Coussemaker a signalé l'importance, est une mine d'exemples ingénieux. Que si l'on reproche à ces dislocations recherchées d'être combinaisons puériles, on doit, logiquement, se montrer aussi sévère pour les désossements rythmiques infligés par nos Contemporains à leurs thèmes, en quelques œuvres. En vérité il ne faut être intolérant à l'endroit des uns ni des autres. Ce sont là de subtiles recherches, parfaitement stériles si un souffle d'art ne les vivifie, mais qui ont leur raison d'être, pourvu qu'un principe de beauté se dégage de leurs combinaisons.

Nos oreilles se refusent à se laisser charmer par la polyphonie qui enserre le thème essentiel des Ténors médiévaux. Mais il est impossible de ne pas admirer la variété rythmique à laquelle les musiciens de ces époques inquiètes ont tendu. L'Art Antique était aboli ; ils ont par un effo t méritoire, créé de nouveau le jeu des durées. Il serait injuste de ne pas leur concéder, dans cette activité, quelque génie. Les limites du champ clos où les coups s'échangeaient étaient étroites : Perfection et Imperfection se disputaient le terrain. Tout en voulant s'en tenir aux combinaisons de Trois et de Deux, les premiers polyphonistes ont fait preuve d'une remarquable adresse. Si leur harmonisation est vide, leurs « Variations » sont richement construites.

Le mode d'exécution appliqué au Ténor n'est pas tiré au clair. Sur les manuscrits, le texte verbal de cette partie ne se répète plus ; on lit une fois pour toutes « *Alleluia* », « *In seculum* », « *Hec dies*, » « *Aptatur* », « *Agmina* », etc... Il a été proposé, pour les Ténors latins, une intervention instrumentale, un bourdonnement à bouche fermée, une vocalisation sur une voyelle unique, etc... Il est sûr que ces soubassements rythmiques de l'ensemble, presque toujours coupés de silences pé-

riodiques, se prêtent mal à l'énoncé du texte verbal.

On doit observer que la notation du Ténor appartient à un autre régime graphique que celle des parties supérieures, dont l'écriture tend à la précision « mensuraliste ». Les ligatures du ténor sont d'autre espèce : elles ne peuvent s'interpréter que « modalement », c'est-à-dire quand le mode rythmique, révélé par la graphie du Motet et du Triple est nettement établi. [Observez, par exemple, les traductions rythmiques diverses du *porrectus* (250 *bis*) à la mesure 3 des figures (369) et (371) ; aussi à la mesure initiale de (379).]

V

LES FORMES DANS LES MOTETS

La variété des formes, dans les motets à plusieurs voix, n'apparaîtra en pleine lumière que lorsque toutes les pièces polyphones manuscrites seront publiées et transcrites. Dès aujourd'hui pourtant l'habileté des constructeurs s'impose à notre curiosité.

Ils sont les créateurs de la Variation, plus ou moins enveloppée, et ils lui ont donné souvent une charpente superbe. Que le remplissage harmonique de cette charpente soit intolérable pour nous, il n'est que trop vrai : c'est un étonnement de penser que nos pères aient pu se délecter de tels ensembles. Du moins les plans de ces motets valent d'être étudiés.

Assez rarement se trouve réalisée la construction « par succession », du type A + B + C + D + E +... [qu'il vaut mieux représenter par des minuscules a + b + c + d + e +..., lorsque la composition est tirée d'une période unique tronçonnée en membres d'étendue restreinte]. On en trouve des exemples dans le manuscrit de Montpellier, fol. 81 [Coussemaker, *Art harmonique*, IV], où la Communion de la *Missa motiva de sancta Maria a Pentecoste usque ad Adventum* sert de Ténor à un trio vocal :

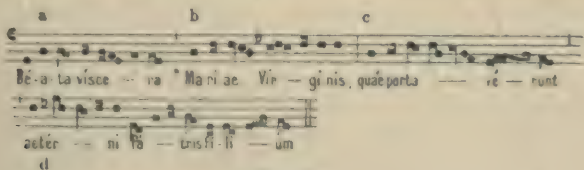


Fig. 377.

Cette monodie continue est coupée de silences, par l'auteur du motet polyphone :

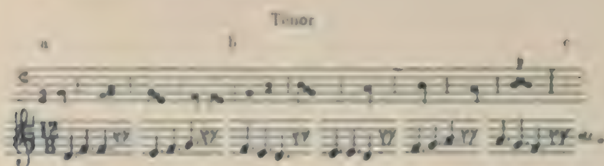


Fig. 378.

Elle se poursuit jusqu'au bout, plus ou moins tronconnée par la fantaisie du musicien. Elle est ici « basse donnée », ou « chant donné », comme on voudra ; les fonctions harmoniques n'étant pas encore nettement définies. Les parties supérieures ou adjacentes s'amalgament sans retours périodiques, à cette cantilène liturgique, qui poursuit son cours. C'est là un plan si simple qu'on pourrait presque arguer d'une absence de plan : le Ténor n'est que le décalque d'une courte mélopée.

Plus fréquents sont les motets dont le Ténor présente ses périodes sous la forme itérative de la construction « par répétition ». Le Ténor *Aptatur*, cher aux compositeurs polyphonistes, apparait, dans le manuscrit de Montpellier, comme il suit[1] [Coussemaker, XVIII] :



[1] Aussi convient-il qu'une œuvre de ce genre soit figurée par un schème tel que le thème initial et ses transformations successives soient apparentes. Le motet (380) sera figuré par :

$$A + A' \quad \text{ou} \quad a + a'$$

La persistance de la lettre montre que le thème, dont elle est le symbole, reste la « matière » de la seconde partie.

Si les divisions sont plus nombreuses, le thème A demeurant le soubassement répété, le nombre des accents indique celui des variations créées par la polyphonie :

Fig. 379.
$$A + A' + A'' + A''' + A'''' + \ldots$$
$$a + a' + a'' + a''' + a'''' + \ldots$$

et l'on voit la Variation sortir de la *répétition*, où elle introduit la *succession*.



Fig. 380.

Cette répétition produit en réalité une variation : car si le ténor réitère identiquement son thème, les parties qui le flanquent brodent sur lui toujours du nouveau. Elles affectent de ne point faire coïncider la fin de leurs périodes avec celles des divisions principales du Ténor. De là l'enchevêtement plus haut signalé des diverses voix, dont l'effet est de masquer la rigidité du *cantus firmus*.

Ainsi le Moyen Age a créé la Variation polyphonique, le mot étant pris dans le sens spécifié. On trouve aux vieux motets déjà le mécanisme de la Passacaille [p. 503]. Ils sont ancêtres de ces compositions modernes, voire contemporaines, où le musicien se délecte à tisser de neufs dessins sur une trame unique.

Dans le Ms. de Montpellier, aux folios 196, 309, 319, [Coussemaker, XXVI, XVI, XII], on relève les triptyques :

Fig. 381. A + A' + A''.

Certains Ténors usent plus largement de la répétition : il en est qui rééditent jusqu'à douze fois le même thème. Fréquemment la dernière réitération est tronquée; ou bien une clausule tout à fait différente, qu'on ne peut guère appeler un second thème, intervient. On a ainsi :

A + A' + A'' + A''' + A'''' + ... A tronqué

Fig. 382.

ou encore :

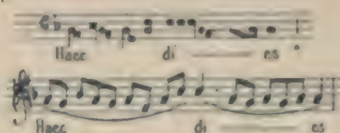
A + A' + A'' + A''' + A'''' + ... B.

Fig. 383.

La triade de Stésichore [type : A + A + B] est rare. Exemple tiré du manuscrit de Bamberg, fol. 55 ro, où

l'*hec dies*, graduel pascal,

Fig. 384.



est traité comme il suit : la strophe et l'antistrophe [= A + A] empruntent leur thème aux douze premières notes quadrangulaires. L'épode est construite sur une modification rythmique de A. La fin de l'intonation s'y trouve altérée[1]. La transcription ci-dessous groupe les éléments rythmiques de manière à mettre la construction strophique en évidence :

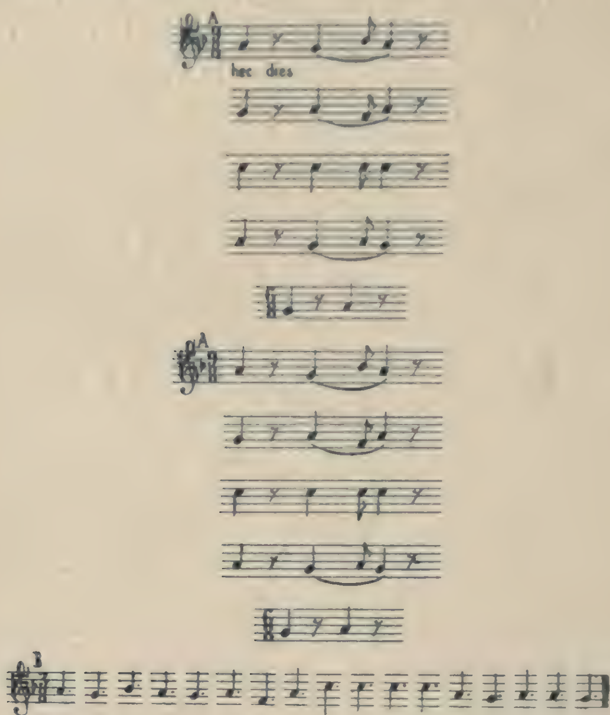


Fig. 385.

[1] Cette fin n'est pas la même dans le *Graduale* que dans le motet du manuscrit de Bamberg.

L'épode (385,B) tire aussi ses éléments du thème A, mais la modification rythmique est si profonde qu'on peut considérer les dix-sept dernières Longues [B] comme une période distincte : c'est une de ces transformations dont sont friands les musiciens de l'époque. Le changement de rythme crée presque un thème nouveau.

Les formes symétriques sont alors rares. La symétrie implique une partie mésodique, avant et après laquelle les mêmes périodes se font équilibre. L'exemple qui suit est singulier : la mésode absorbe tout. Elle se fait par la quintuple répétition de A. Avant et après, un membre musical très court, *m*, forme l'encadrement de ce motet à VI voix. [*Canon* à VI, par l'anonyme de Reading, ms. du British Muséum. Coussemaker, *Art harmonique*] :

m + A + A' + A'' + A''' + A'''' + *m*

Fig. 386.

Une certaine recherche de la symétrie apparaît au Ténor du manuscrit de Montpellier, fol. 87 [Coussemaker, v], où les périodes, de longueur variable, se succèdent comme il suit, représentées par les minuscules :

a b c d e f g h + *i j k* + *a b c g h f*

mésode

A B A

Fig. 387.

Le pendant de droite a éliminé deux périodes et troublé l'ordre des trois dernières. Mais la tendance à l'équilibre est visible. Il est même permis de dire que cet à-peu-près est heureux et engendre une symétrie plus attrayante que si elle était rigoureuse : lorsque *c* revient après la mésode, il est amputé de ses deux derniers éléments ; *h* s'allonge initialement ; *f* par la fin. De sorte que ces petites périodes composantes ne s'astreignent point à « marcher » dans un ordre implacable ni dans

une attitude figée. Elles se bousculent dans les rangs, tant soit peu, ce qui n'ôte rien, au contraire, à l'intérêt du défilé.

Ces tentatives sont rares. Les motets polyphones, jusqu'à présent connus, se rattachent à la construction par répétition, avec revêtement « varié ». Il semble que l'unité étroite de la composition soit l'objet de l'essentielle préoccupation des auteurs.

Quelques pièces paraissent contrevenir à ce besoin : entre autres un motet à Ténors ou à thèmes multiples, juxtaposés [Coussemaker, *Art harmonique*, XXXVI], où des refrains populaires servent de substructions, toujours renouvelées, à l'édifice polyphone. Les rappels mélodiques qui semblent apparenter les refrains appariés ci-dessous sont fortuits et ne témoignent d'aucune attention spéciale dans ce plan, tout « successif » :

Cis à qui je suis amie Est cointe et gai. Por s'amour serai jolie, Tant com vivrai.	et	Ele m'a navré la bele, Ele m'a navré, D'un chapiau de violete Qu'ele m'a donné.
Diex! que ferai du mal d'amer	et	Diex se j'ai le cuer joli.

Dans la majorité des cas, le souci de la forme hante les compositeurs de ces revêches déchants. Les pendants, même éloignés, sont recherchés par eux ; les motifs isolés demeurent rares. Les « paires » de membres, de périodes ou de strophes sont en faveur ; soit que les deux termes de la paire se trouvent juxtaposés, soit que des éléments étrangers les séparent. Ce qu'on a entendu une fois, on l'entendra une fois encore au moins, et si ce n'est sous une forme identique, ce sera à titre de variante reconnaissable. Principe fécond, toujours vivace parmi nous, et dont il est juste de reconnaître l'efficace dans ces ébauches de l'Art Moderne.

Enfin on peut relever que dès le XIIIe siècle, alors que

la ternarité semble, dogmatiquement, imposer au rythme son autorité absolue, « Deux » s'insinue en de nombreuses pièces polyphones, par le groupement de leurs mesures en membres « carrés », construits sur 4 et ses multiples ; 4 étant souvent divisé en 2 + 2. On sait que la formule arithmétique de la « carrure » musicale peut être figurée par la progression 2, 4, 8, 16, 32, 64... Bien des motets, au XIIIe siècle, réalisent déjà cette mathématique ; fait nouveau, inquiétant, puisqu'il s'agit non pas d'airs dansés populaires, où la carrure est inévitable, éternellement, mais d'œuvres plus affinées, où il serait désirable qu'on n'abusât point déjà de son banal mécanisme.

Pour compléter cette esquisse sommaire des procédés de la construction musicale au XIIIe siècle, on peut examiner quelques strophes du trouvère Adam de la Halle [† 1287]. Son *Jeu de Robin et Marion* qui a reparu sur la scène après six cents ans d'oubli, le 21 juin 1896, à Arras, par les soins de MM. Tiersot et Blémont, et s'y est montré plein d'une fraîcheur sans fard, est une opérette où la versification déclamée, en octosyllabes, est coupée de monodies qui sont pour la plupart des chansons du peuple. Le plan strophique de la première est assez remarquable :

	Robins m'aime, Robins m'a ;	*a*
	Robins m'a demandée, si m'ara.	*b*
	Robins m'acata cotèle	*a*
Fig. 388.	D'escarlate bone et bèle,	*a*
	Souskanie et chainturèle, A leur i va !	*b*
	Robins m'aime, Robins m'a ;	*a*
	Robins m'a demandée, si m'ara.	*b*

Le refrain *qui encadre la strophe* lui fournit tous ses éléments mélodiques : il n'y a que deux périodes musicales, *a* et *b*, pour six vers distincts.

[1] V. Tiersot. *Histoire de la chanson populaire*, p. 190 et suiv.

Le Chant des Chevaliers se compose de trois périodes musicales de deux membres ; la dernière est une variante de la seconde ; un léger raccourcissement se produit lorsque la terminaison est « masculine », dans le membre correspondant :

Fig. 389

Hui main jou chevauchois — *a*
Lés l'orière d un bois ; — *b*
Trouvai gentil bregière, — *a*
Tant bèle ne vis roys. — *b*
Hé ! trairi, deluriau, deluriau, deluriele, — *a'*
Trairi, deluriau, deluriau, delurot. — *b'*

Les deux strophes naïves, charmantes, de Marion et de Robin « Hé ! Robechon... », « Hé ! Marion... » sont construites sur trois membres inégaux *a*, *b*, *c* ainsi disposés :

Fig. 390.

$$|a+b|$$
$$|a+b|$$
$$|a+b|$$
$$c$$

Mêmes inégalités entre les membres, alternances plus compliquées, dans un petit Air de Robin :

Fig. 391.

a *b*
Oïl et vous serez ma miète ;
a *b*
Vous averez ma chainturete
a' *b'*
M'ausmonière et mon fremalet.
a
Bergeronète
c
Douche baissolète
c' *d*
Donnés-le moi, vostre chapelet [1].

[1] Le texte est celui de l'édition Coussemaker, choisi pour des raisons purement musicales. L'édition d'Ernest Langlois [1896] est littérairement préférable.

Les types de couplets plus courts et plus frustes, qui émaillent tout l'ouvrage, ne seront point relatés. Les précédents suffisent à montrer que les « paires » de motifs isolés $[a + a]$, ou de motifs associés deux à deux $[a + b] + [a + b]$, sont déjà dans l'usage, au XIII[e] siècle. Elles ne cesseront plus de l'être.

Quant à la dissémination des parties musicales dans la récitation parlée, elle se fait suivant les appels d'un lyrisme qui se soucie peu de régler l'équilibre. La première moitié de l'ouvrage contient beaucoup plus de musique que la seconde; comme si l'auteur pressé par le temps, n'avait pu associer à la poésie tout le commentaire musical que le début promettait. Dans les œuvres de ce temps, lorsqu'elles ont grandes dimensions, le soin de l'ordre, la recherche des rappels, la tendresse pour les couples de motifs, ne se révèlent que dans le détail. Là, du moins, se rencontre-t-il des couplets qui sont délicieux et valent autant par le charme de la ligne mélodique que par l'arrangement des périodes. Le *Jeu de Robin et de Marion* est un véritable opéra-comique, dont l'agrément n'est pas tout à fait aboli.

VI

LE RYTHME DANS L'*ARS NOVA*

[XIVe siècle]

Les musiciens du XIVe siècle ont, en retournant à la nature, reconnu que la division par 2 était aussi légitime que la division par 3. La figure (355) ne fut plus seule à représenter les durées. Celle-ci lui fit concurrence :

Fig. 392.



Par révérence pour les prédécesseurs on continua d'appeler « parfaite » la division par Trois et l'on qualifia d' « imparfaite » la division par Deux.

On poussa plus loin la subdivision des valeurs. La semibrève se monnaya en 3 ou en 2 notes. Ce furent les « prolations », parfaite dans le premier cas, imparfaite dans le second :

Fig. 393.



La figure nouvelle, caudée, porta le nom de « minime ».

On s'arrogea le droit, dans l'organisation des durées, d'attribuer la Perfection aux unes, l'Imperfection aux autres ; en d'autres termes, on permit aux subdivisions ternaires et binaires de voisiner. Ainsi l'on put, entre

autres combinaisons, user d'une « longue imparfaite », divisée en « temps parfaits » avec « prolation imparfaite » :



Fig. 394.

On divisa la minime en « semi-minimes », etc...

Les théoriciens prirent soin de dresser d'innombrables tableaux exprimant toutes les combinaisons possibles. Il suffit au lecteur de les prévoir, par la connaissance du principe qui préside à leur construction : divisibilité par 3 ou par 2, et mélanges.

Des signes placés près de la clef étaient chargés d'annoncer la répartition des valeurs. Avant de décrire leurs principales formes, il faut mentionner une nouvelle transformation des signes.

Le Rythme et la séméiographie au XVe siècle. — Le xive siècle avait rendu à Deux les honneurs de la vie rythmique. Le xve siècle va le grandir encore en dignité, et, par réaction contre la ternarité, contraindre Trois à s'effacer devant lui. Les divisions et subdivisions foisonnent. En même temps, et pour rendre la lecture plus aisée, les notes s'évident pour exprimer les valeurs. Le tableau fondamental devient :

1 = Longue.
2 = Brèves.
4 = Semi-brèves.
8 = Minimes.
16 = Semi-minimes.

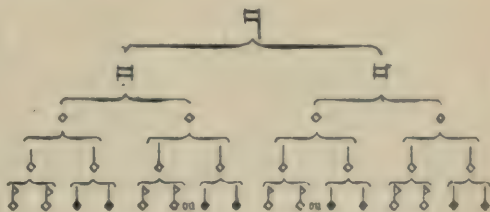


Fig. 395.

La semi-minime elle-même va se subdiviser par la « fusa », et la fusa par la « semi-fusa » :

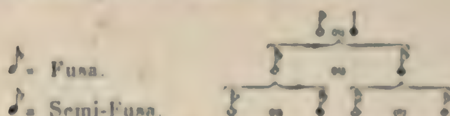


Fig. 396.

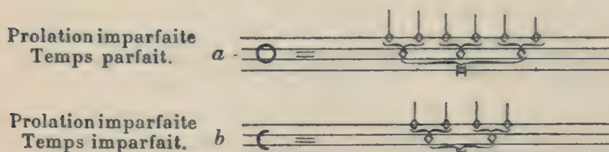
Telle est la doctrine des Anonymes XI et XII de Coussemaker. Ce tableau binaire n'exclut pas la Perfection, c'est-à-dire la ternarité. Celle-ci était annoncée par des signes spéciaux, et les théologiens s'en mêlèrent. Pour eux la figure géométrique par excellence, la plus belle, était le cercle, dont tous les points sont également distants du centre. Les musiciens le conservèrent comme emblème de la Perfection, et symbole de la Trinité.

L'unité de temps reste théoriquement la Brève. Le temps est « parfait » lorsqu'elle reçoit la division ternaire; cela s'indique par un cercle complet (397, *a*). Le temps est « imparfait » lorsque la Brève reçoit la division binaire; dans ce cas, le cercle avertisseur est brisé (*b*).

Si la semibrève, division du temps, — au XVI[e] siècle, on dira indifféremment *brève* ou *temps*, — reçoit la division ternaire, ce qui sera la « prolation parfaite », on marquera d'un point le centre du cercle (*c*). Le temps imparfait avec prolation parfaite sera annoncé par un demi-cercle avec point (*d*) :

Fig. 397.


Les cercles sans point central (*a*) (*b*) impliquent la « prolation imparfaite ». On aura donc :



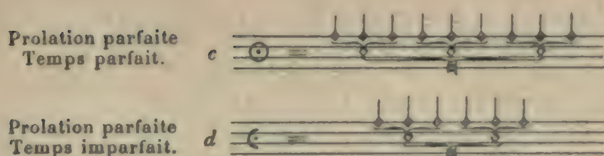


Fig. 398.

La divisibilité des durées progresse rapidement. Il n'y a plus d'unité-limite, dans le sens de la petitesse. Chacune des valeurs précédentes peut être abaissée d'un degré, c'est-à-dire diminuée de moitié. La diminution s'indique par un trait perpendiculaire à la portée et passant par le centre du cercle.

Ainsi, par diminution, les précédentes figures ne vaudront plus que :



Fig. 399

L'unité de temps est par là transformée en semi-brève. Et ce dernier tableau fournit le prototype de nos actuelles valeurs. La portée *c'*, par exemple, est pour nous :



Fig. 400.

tandis que *b'* devient :



Fig. 401.

Ici même le signe indicateur de la mesure s'est conservé. Mais ce signe n'est pas la lettre C ; c'est un demi-cercle barré. Il serait bon d'y renoncer dans notre écriture, puisqu'elle a rejeté le cercle de Perfection.

Telle est la genèse de la mesure moderne, issue de la décomposition de la Brève, ou, par diminution, de la Semibrève médiévales ; cette décomposition se fait par 3 ou par 2. Toutes les variétés de mesures, issues de ces prototypes [*a*, *b*, *c*, *d*] sont ternaires ou binaires, et ne sont que cela : divisibilité par 2 et par 3, c'est là tout le formulaire de la Notation Proportionnelle[1].

Si nos solfèges ne trouvent rien de plus à dire au sujet des mesures, à savoir que : les unes sont *simples* et les autres *composées*, c'est qu'ils reprennent, en un langage moins théologique, mais qui n'est ni plus clair ni plus riche, la distinction des prolations *imparfaites* et *parfaites*. La rythmique de nos théoriciens est celle du xv[e] siècle. Et les maîtres de l'art ont dû, en dépit de la pauvreté des matériaux qui leur étaient offerts, édifier leurs ouvrages d'après les exigences de Perfection et d'Imperfection. Leur génie les a souvent poussés hors de l'ornière ; mais la sainte routine les y a ramenés quelquefois. Au xvii[e] siècle, des causes nouvelles figeront les périodes dans des moules uniformes ; les mesures s'enrégimenteront. Elles n'auront guère le droit de s'avancer autrement que par rangs de 4 et de 8. Et ce bataillon carré, — si résistant qu'aujourd'hui même il est la seule tactique acceptée du public moyen, — exercera de terribles ravages dans le domaine de la liberté rythmique.

On a vu déjà la carrure s'installer dans quelques motets du xiii[e] siècle. Elle y est introduite soit par l'influence de la versification syllabique, à certaines formes de laquelle

[1] Même lorsqu'elle prétend fixer des rapports sesquialtères, sesquitierces, etc. Il n'y a là qu'une apparence.

elle s'adapte exactement, soit par l'orchestique populaire : celle-ci, dans ses airs de marche et de danse frustes, pour les raisons déjà dites, la pratique invariablement. Mais l'époque n'est pas encore venue où la carrure est maîtresse souveraine. Elle est absente des chansons du XVe siècle qui vont être citées.

Elles sont tirées du manuscrit français 12744 [Bibliothèque Nationale]. Les transcriptions diffèrent par endroits de celles que Gevaert en a données, en collaboration avec G. Paris.

La chanson (402) affronte l'iambe et le trochée. Le mode[1] est LA [éolisti = hypodoristi] dont il faut saisir, au passage, la survivance. La pièce est à trois temps. La clef est de *sol* seconde ligne.

Mode de LA

A
a Trop pen — ser me font a — mours, dor — mir ne puis
a sy je ne voy mes a — mours tou - tes les nuytz.
b Com - ment par - le - - ray - je à Vous, fin franc cœur doulx ?
b Vous y par — le — rez as — sés, mon a my doulx !

Fig. 402.

Rythmiquement les mesures s'associent par trois [*a tre battute*] et cette périodicité est régulière d'un bout à l'autre de la strophe.

Le mélange de deux types rythmiques formellement séparés au XIIIe siècle [types I et II du tableau (302)], est d'un heureux effet. Cette juxtaposition de l'iambe et du trochée dans une même mesure — les Anciens auraient dit dans un même « mètre », et les grammairiens ont appelé *choriambes* et *antispastes* ces combinaisons des

[1] La pièce est notée en *sol* sur le manuscrit, avec un seul ♭.

durées, — deviendra assez fréquente au XVI[e] siècle. Dans la musique « mesurée à l'antique », du XVI[e] siècle, les choriambes [trochée + iambe] et les antispastes [iambe + trochée] seront monnaie courante. Mais cette recherche d'élégance rythmique survivra à la tentative des métriciens-musiciens de la Renaissance. Lulli et Rameau en useront ; et c'est au XV[e] siècle, en France, qu'il faut observer l'origine de ces jolies recherches. Expert a signalé que les œuvres françaises du XVI[e] — et aussi du XVII[e] siècles — sont rythmiquement caractérisées par l'emploi, toujours habile, de ces types métriques.

La pièce ternaire qui précède est dans le recueil une exception. Sur 143 chansons, une dizaine à peine sont enrôlées sous la bannière de Perfection. Toutes les autres se satisfont d'être binaires, donc « imparfaites » : la revanche de Deux sur Trois. Le plan de la strophe A est de la forme *a a b b*.

La chanson (403) offre, semble-t-il, en *b'*, un mélange de Trois et de Deux, ce qui, dans le chant populaire n'est pas rare. Elle est en mode de RÉ, avec sensible à la cadence.

Mode de RÉ (♯) [1]

A *a* J'ay un ma-ry qui est bon hom — me

b Il preste le pot et va au vin

b' et puis en boit ung bon ta — tin.

a' Tan dis que je fais la be-son — gne

Fig. 403.

[1] Est-ce par erreur que le copiste a ajouté la 5[e] mesure de *a* ? — Il m'a semblé nécessaire d'introduire une mesure ternaire au vers *b'* : sur le mot « vin » du vers *b* le manuscrit installe une brève pointée [*la*], qui disloque les périodes et appelle une rectification. J'ai adopté la conjecture la plus plausible, à mon sens.

La construction de cette strophe est de la forme *a b b' a'*. Cela signifie que si l'on représente par *a* sa première période, par *b* la seconde, on entendra ensuite les deux mêmes, dans l'ordre inverse. Seulement, *b'* est plus long que *b* et *a'* plus court que *a* ; ce qui justifie les accents de différenciation. Observer que le même thème mélodique [*la-sol-fa-mi*] ouvre toutes les périodes. Le plan de cette strophe est remarquable par la liberté des symétries. Suit une seconde strophe identique.

L'irrégularité périodique et la symétrie par inversion se retrouvent dans la chanson suivante, la 67e du recueil ; les pendants y sont des à-peu-près ; fort agréables, dans leur désinvolture :

Mode d'ut

A — a : Il (Il) est ve-nu le pe-tit oy-sil-lon,
b : ce ce mays de May cer-tai-ne-ment (sic)
b' : chan-ter au-près de ma mai-son.
a' : Le cueur de moy s'en esjouyt sou-vent.

Fig. 404.

Ces quatre vers constituent mélodiquement quatre périodes. La première et la quatrième, non identiques, sont semblables. Il en est de même de la seconde et de la troisième : les trois dernières mesures y sont pareilles, — abstraction faite de la hauteur. De sorte que le plan de la strophe peut être encore être exprimé par le schème *a b b' a'* ; la répétition des lettres indiquant le fonds commun, mélodique et rythmique; les accents marquant qu'il y a des variantes de détail.

C'est dans la libre symétrie que réside en effet le charme de ces petits poèmes populaires, où la langue

parlée et la langue sonore sont unies étroitement : œuvres minuscules, souvent parfaites, vraiment lyriques malgré leur ténuité ; échappant aux formules d'école et rachetant leurs tournures naïves par la vérité de l'expression. Là, presque jamais de carrure ; les périodes se succèdent sans assortir leurs longueurs. Les équivalences s'établissent autrement que par des pesées rigoureuses. Ces œuvres anonymes ne sont point les créations d'une Muse étourdie qui chante au petit bonheur. Si elle n'est point savante, elle possède d'instinct les secrets de l'équilibre ; et son ingéniosité singulière lui fait découvrir d'emblée un nombre infini d'arrangements périodiques : ils ont ce caractère commun d'être présentés sans rigueur : les paires de dessins mélodiques ou rythmiques sont indifféremment constituées par des motifs identiques ou seulement analogues.

Il y a, dans le langage des peintres, les « rappels de couleur ». Les symétries mélodiques et rythmiques des chansonniers ne sont parfois que des rappels, mais assez nettement marqués pour que l'oreille et l'esprit les reconnaissent et s'en réjouissent. Ainsi le Moyen Age, qui avait perdu la tradition des grandes constructions lyriques des Anciens, créa pour son compte une architecture moins grandiose, parce qu'applicable à des monuments de moindre ampleur, mais variée à souhait et adaptée en perfection à chacun de ses gracieux édifices. L'Epoque Moderne amplifiera les plans musicaux. L'installation de la Tonalité fournira aux musiciens constructeurs des matériaux neufs et toute une gamme de couleurs.

Les derniers exemples révèlent que les distinctions précédemment établies entre les syllabes toniques et les syllabes atones n'ont plus de réalité. Une évolution du langage verbal, en France, a enlevé à l'accent verbal,

avec son intensité, son effet : les syllabes n'étant plus enregimentées par séries binaires ou ternaires, cessent dès maintenant de réagir sur les rythmes. Ce qui subsiste de l'accent est incapable d'exercer une influence régulatrice, uniforme, sur la versification. Et le XVIe siècle achèvera de déprécier « la réaction du vers » sur le rythme de la mélodie concomitante.

FIN DU TOME I[er]

La table des chapitres I, II, III, IV contenus dans ce volume se trouve à la fin du tome II, avec l'Index.

